



759.3 S9364

73-17777

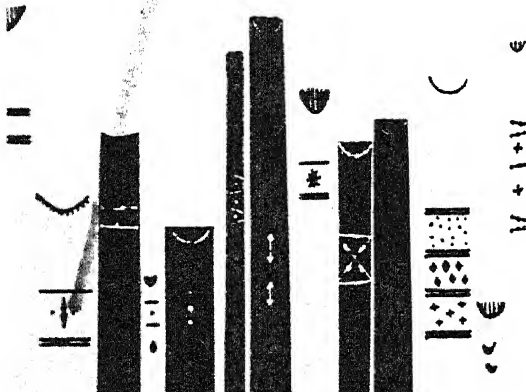
# reference collection book

2114

KC



kansas city  
public library  
kansas city,  
missouri





KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY



0 0001 4522347 5

# Künstler- Monographien

Stuck  
von  
O. J. Bierbaum





Liebhaber-  
Ausgaben



Nr. 42

# Künstler- Monographien

Begründet von H. Knackfuß

42

Stuck

1 9 2 4

Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing

# Stuck

von D. F. Bierbaum

Mit 164 ein- und mehrfarbigen Abbildungen  
nach Gemälden, Zeichnungen, Radierungen  
und Bildwerken. Vierte Auflage

DONATED TO THE KANSAS STATE  
MAIN LIBRARY AND DEPT.  
BY WILLIAM L. WINSTON  
AND JEN. WINSTON  
- 1973 -



1 9 2 4  
Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.





Abb. 1. Selbstbildnis. Gemälde. 1906. Florenz, Uffizien.  
(Zu Seite 148.)



## Franz Stuck.

**A**ls im Jahre 1897 der siebzigste Geburtstag Arnold Böcklins mit einem für Deutschland bei Anlässen künstlerischer Natur unerhörten Aufwande von Literatur gefeiert wurde, da durften einige, die diesen Tag von Herzen mitfeierten, lächelnd beiseite stehen und sich der noch gar nicht lange vergangenen Zeit erinnern, als man seine literarische Reputation zu Markte trug, wenn man den Meister feierte, der Gedichte auf den großen Pan malte. Ein ganz außerordentlicher Umschwung war in wenig Jahren eingetreten, und man fragte sich unwillkürlich: Wie konnte das nur so plötzlich kommen?

Optimistisch angelegte Beurteiler erklärten, es sei nichts als Mode, und das Publikum werde ebenso plötzlich zu seinen alten Lieblingen zurückkehren. Aber diese Meinung wurde laut übertönt von dem Rufe der Zuversichtlichen: die Zeit ist wieder reif geworden für große Kunst, eine neue Epoche nicht bloß des künstlerischen Schaffens, sondern auch des Kunstgenießens hebt an, und dieser Jubel um Böcklin ist nichts als der Dank der Tausende, denen er den neuen Tempel erschlossen hat.

In der Tat scheint es, als ob die Zuversichtlichen recht behalten sollten. Die Zeit ist offenbar vorüber, in der große Künstler jahrzehntelang verkannt, ja verpönt leben mußten, weil sie es wagten, ihre eigene Seele in eigener Art zu verkünden. Man vergleiche das lange Dunkel, in dem Böcklin und Thoma schufen, mit der Schnelligkeit, in der Stuck und Klinger ins Helle gelangten.

Es wird für künftige Kunsthistoriker eine schöne Aufgabe sein, zu schildern, wie dies so schnell gekommen ist. Die Geschichte dieser Übergangszeit, die zugleich eine Geschichte der Sezessionen ist, wird späteren Zeiten unsere Zeit in einer so rauschenden, stürmischen Bewegung zeigen, wie sie kaum einer anderen eigen ist. Viel Wirres wird dabei zutage treten, das ist gewiß, und manchmal wird den Nachfahren ein Lächeln ankommen, aber im Grunde werden sie doch wohl sagen müssen, daß es diese Gärungen waren, denen sie die Klarheit, Ruhe und Reife verdanken.

Vornehmlich eines war dieser Zeit eigentümlich: daß man in der Kunst so viel von der „neuen Richtung“ sprach. Eine Anzahl Worte, die immer auf -ismus endigten, waren zur Hand, diese Richtung mit einer Etikette zu versehen. Bald war es dies, bald das, was auf -ismus endigte und die „neue Richtung“ bedeutete, und meist war das eine der Gegensatz des anderen. Erst ziemlich spät kam man zur Einsicht, daß von einer einheitlichen Richtung nicht die Rede sein dürfte und daß es richtiger wäre, von einer neuen Bewegung zu reden.

Diese, in sich unendlich reich an Zielen, wie sie reich an Individualitäten war, hatte in allen ihren Teilen nur das eine gemeinsam, daß sie der Gegensatz zum Verharren, zur Ruhe sein wollte, die ihr mit Versumpfung gleichbedeutend erschien.

Diese Bewegung aber war längst vorhanden gewesen, ehe das große Publikum von ihr eine Ahnung hatte, und ihre größten Namen stammen aus der Zeit, da sie im Verborgenen kämpfte und da ihre wenigen Vertreter entweder unerkannt untergingen oder sich nur mühsam zur Geltung brachten. Solche Vertreter waren, um nur einige zu nennen: Böcklin, Viktor Müller, Thoma, Haider, in ihren Anfängen auch Trübner, Uhde, Liebermann. Das Verdienst von Meistern, wie es die beiden letztgenannten sind, ist es vornehmlich, daß sie die Bewegung kräftig belebten, bis sie auch der Menge merkbar ward und Befenner in größerer Zahl fand.

Heute nun ist diese Bewegung die herrschende im Kunstleben, heute ist die Macht auf ihrer Seite, weil auf ihrer Seite der Nachwuchs der jungen Begabungen ist.

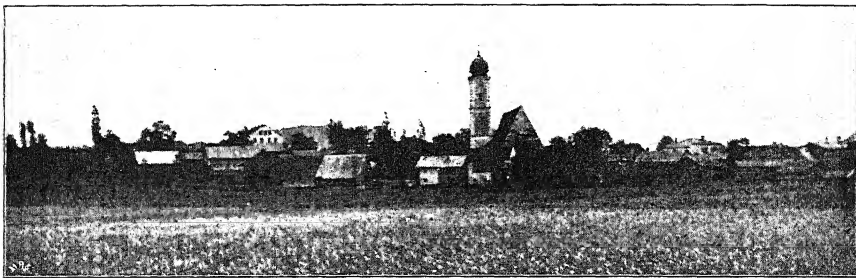


Abb. 2. Fettenweis, Geburtsort Stucks. Photographie. (Zu Seite 8.)

Von einer zusammenfassenden „Richtung“ im Sinne irgendeines technischen oder sonstigen Schlagwortes redet man nicht mehr, weil die Erkenntnis zum Durchbruche gekommen ist, daß das Wesentliche dieser modernen Kunstbewegung eben in der Freimachung der Persönlichkeit liegt. Dem Rechte der künstlerischen Persönlichkeit hatte der ganze Kampf gegolten, diesem Rechte zuliebe hatte man auch all die Ismus-Worte in den Mund genommen, — denn man generalisierte damals das eigene Persönlichkeitsstreben gerne und hatte noch allzusehr das Bedürfnis, sich zusammenzuscharen gegenüber der großen Masse der Schwerfälligkeit, die nur einfach in dem verharren wollte, was galt. Aus diesem Bedürfnis, neben praktischen Gründen, heraus entstanden auch all jene Sezessionen, um die sich noch heute der Grundstock der modernen Kunst gruppiert.

In der Malerei waren es besonders technische Schlagworte, die viel Lärm machten, und die jüngere Generation versteht es heute kaum noch, daß man so viel Worte um etwas Selbstverständliches machen mußte, wie etwa um die künstlerische Berechtigung, en plein air zu malen. Und doch entbrannte der Streit damit, und es waren eine Reihe von rein technischen Fragen, die, einander ablösend, im Vordergrund des Streites standen. Daß dem heute nicht mehr so ist, das verdanken wir hauptsächlich der Beschäftigung mit denjenigen Künstlern, an denen es am schnellsten ersichtlich war, daß die Hauptbedeutung des Neuen nicht in der Weise liegt, so wesentlich diese in der Malerei ist, sondern in der tieferen Persönlichkeitsoffenbarung, in dem Sich-



Abb. 3. Stuck im Alter von ca. neun Jahren. Photographie. (Zu Seite 8.)

terischen der Kunst. Gerade die Führenden, um die herum sich die Schlagworte kristallisierten, zeigten, daß große Kunst immer Poesie ist, und, dadies bei Böcklin am augenscheinlichsten war, umgab ihn, als die Zeit gekommen war, der Ruf des Dankes am lautesten.

Man begann einzusehen, daß man dem Eigentlichsten großer Kunst nicht mit Utelierausdrücken nahe kommt und daß es wenig bedeutet, den Kenner zu spielen, indem man mit technischen Ausdrücken hantiert. Es tauchte wieder das Wort Seele auf, oder wie



Abb. 4. Stucks Mutter. Radierung. (Zu Seite 99.)

es moderner schien: Psyche. Die Psyche der Zeit verkündet durch die Psyche des Künstlers — davon ward die Rede.

Man sah die Künstler darauf an, ob sie etwas von sich aus sagten, das auch von jedem einzelnen gelten konnte, und die Gefahr einer zu literarischen Kunstbetrachtung schien nahe. Die Freude am Anekdotischen war überwunden, nun kam die Freude am Lyrischen. Das war sicherlich eine künstlerischere Nuance, aber man konnte es verstehen, daß die Maler als solche sich dagegen wehrten. Sie hatten uns reichsichtiger gemacht, indem sie den Galerieton verschmähten und die helle Farbigeit der Natur in der Kunst leuchten ließen, und nun mußten sie, die sich auf das Wie etwas zugute taten, es erleben, daß die Betrachter wiederum in erster Linie vom Was entzückt waren. Ihnen kam es auf die Handschrift, dem Betrachter auf den Inhalt an. Sind wir denn Dichter? riefen einige ganz empört.

„Ja, mein Herr, Ihr seid ein Dichter,“  
 Achselzuckt der Vogel Specht.

Aber diese Empfindung der Maler hatte unstreitig einen sehr richtigen Kern. Es kann freilich kein Künstler groß sein, wenn er nicht Poet ist, aber wenn der Künstler ein Maler ist, so muß er gewiß vor allem — Maler sein.

Was heißt das?

Nur, daß er malen können muß? Irgendein beliebiges Stück Natur in seiner Handschrift abschreiben? Kommt nicht noch etwas hinzu?

Da richtet sich das Wort Schönheit auf — ein Wort, das eine Sphinx ist

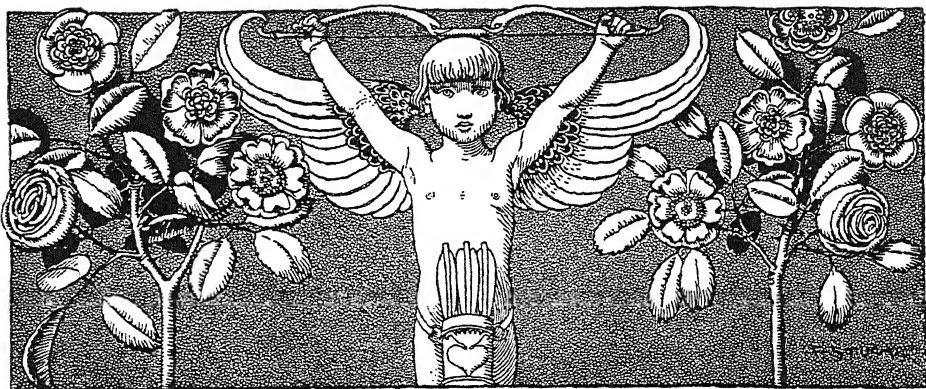


Abb. 5. Zeichnung für die Fliegenden Blätter. (Zu Seite 8.)

Sollen wir versuchen, dieses Rätsel zu lösen? Das wäre ein Unterfangen, das verwegen ausfähe, und es gibt ein anderes Wort, das vor einem solchen Unterfangen abschreckt — Ästhetik. Aber ausweichen dürfen wir ihm nicht, wenn wir von Kunst reden.

Es wird gut sein, in aller Kürze anzudeuten, wie sich die moderne Kunst mit diesem Begriffe abgefunden hat. Es ist sehr kurz gesagt: Sie kam von der Wahrheit, die eine Weile fast als Widersacherin der Schönheit angesehen wurde, zum Schmuck. Sie befaßte sich darauf, daß, wenn in der Kunst der Natur gegenüber ein Minus vorhanden ist, es doch auch ein Plus in ihr gegenüber der Natur gibt. Dieses Plus liegt einmal in der Seele des Künstlers, in seiner Eigenschaft als Dichter, Beseeler, Neuschöpfer und dann in einer sinnlichen Kraft, mit Farben und Formen dem Betrachter dieselben Lustgefühle zu vermitteln, die er selbst hatte, als er etwas schaute, das ihn zum Malen reizte. Für das, was ihn reizte, haben wir kein anderes Wort, als Schönheit, und so ist schließlich auch das, was er geben will, mit nichts anderem als diesem Worte auszusprechen.

Nun ist es mit der Schönheit in der Natur gewiß so, wie es Angelus Silesius schön gesagt hat:

Die Ros' ist ohn' Warum,  
sie blühet, weil sie blühet;  
sie acht' nicht ihrer selbst,  
fragt nicht, ob man sie siehet.

Mit der Schönheit in der Kunst hat es aber doch wohl eine andere Bewandnis. Zwar hört man Künstler gerne sagen, daß nichts der Zweck ihres Schaffens sei, als die Lust am Schaffen selber, und man hat in Frankreich das Künstleraristokratenwort gefunden: *L'art pour l'art*. Es ist zu begreifen, daß in einer Zeit, die im Grunde noch unkünstlerisch ist, solche Anschauungen auftreten; sie sind die Reaktion gegen eine Kultur, in der die Kunst noch nicht ihren wahren Rang einnimmt. Es bleibt aber doch etwas Unnatürliches darum, und die große Kunst großer Kunstzeiten hat eine bescheidenere, aber viel umfassendere Devise gehabt. Sie gab sich dem Leben zu Diensten, sie wollte schmücken. Jene Großen gaben gewiß sich selbst in ihren Werken, genossen gewiß die Lust ihres Schaffens, waren gewiß grands seigneurs der Palette — und doch stand als unsichtbarer Wahlspruch auf allen ihren Werken das stolz bescheidene Wort: *Ich dien'*.

Daß unsere heutige Kunst sich aus dem Geströber der Schlagworte, aus dem Dickicht technischer und literarischer Tendenzen herausgefunden und dieses Ziel

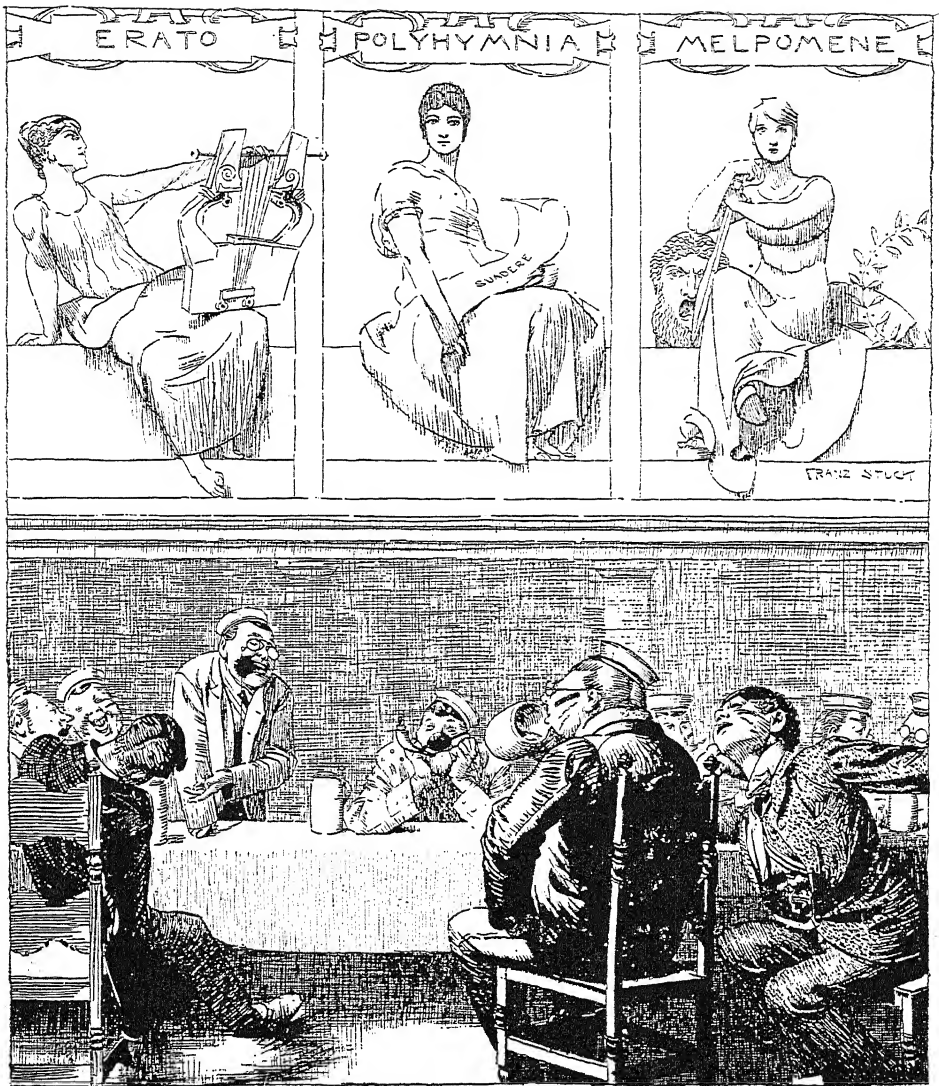


Abb. 6. Zeichnung für die Fliegenden Blätter. (Zu Seite 8.)

klar zu erkennen begonnen hat: Schönes zu schaffen zum Schmucke des Lebens — darin liegt die Gewähr dafür, daß sie in nicht mehr allzuferner Zeit ihren vollen Rang, ihre hohe Bedeutung als wirkender Kulturfaktor wieder gewinnen wird.

Die Hauptbedeutung des Künstlers, dem diese Darstellung gewidmet ist, liegt darin, daß er in Deutschland als der erste unter den Jungen dieses eigentliche Ziel der Malerei begriffen und mit seltener Sicherheit den Weg danach beschritten hat. Der reine Malerinstinkt wachte in ihm früher auf, als bei seinen Altersgenossen, und er hat sich in einer außerordentlichen Stärke mehr und mehr entwickelt. Daß dabei der Maler den Poeten nicht unterdrückte, darf als besonderer Glücksfall für die junge Kunst bezeichnet werden und verleiht der Betrachtung seines Werkes erhöhten Reiz.

☒

☒

☒



Abb. 7. Zeichnung für die Fliegenden Blätter. (Zu Seite 8.)

Über seinen äußeren Lebensgang ist kurz berichtet.

Franz Stuck ist niederbayerischer Herkunft, geboren am 23. Februar 1863 in Lettenweis (Abb. 2) als Sohn eines Müllers. Die Freude am klassischen Altertum, die sich in seinen Werken in ganz eigener Weise zeigt, wurde ihm durch kein Gymnasium vergällt; er machte die Realschule durch. Daß er nicht sogleich auf die Kunstakademie kam, sondern erst in die Kunstgewerbeschule, war ebenso ein Glück, wie der Umstand, daß er die Kunstakademie nicht eben mit Regelmäßigkeit frequentieren konnte; er war frühzeitig genötigt, an den Erwerb zu denken, daher mußte er viele Zeit auf Illustrieren verwenden. Viel Zeichnen, damit begann seine Künstlerlaufbahn, und das war gut.

Bekannt wurde er zuerst als Zeichner für die Fliegenden Blätter (Abb. 5 bis 7) und es war überhaupt der Zeichner Stuck, von dem man anfangs ausschließlich sprach. Daher man, wie es so üblich ist, nicht recht einverstanden war, daß er auch zu malen sich erkühnte. Man schüttelte über seine Erstlinge gar sehr den Kopf; — zwar kam es nicht zu so zornigen Ausbrüchen der Empörung wie in den Frühzeiten Bödlins und Thomas, denn man hatte seinen Vorrat an Galle gerade bei den Naturalisten ausgetan, aber immerhin: es war keineswegs ein allgemeines Jubeln, sondern mehr Verblüffung. Doch wurden sogleich eine Anzahl berufener Urteiler auf den sonderbaren Künstler aufmerksam, der, damals mit den Ausdrucksmitteln der Pleinairmalerei, so ganz andere Bilder ins Sehfeld des Münchener Kunstvereinspublikums rückte, als dieses zu sehen gewöhnt war. Er hatte es schwierig nach zwei Seiten: auf der einen standen die Ablehner alles Neuen, die hier wiederum einen vor sich sahen, der in ihre Tabulaturen nicht paßte; auf der anderen befanden sich diejenigen vom Fort-





Abb. 8. Aus „Allegorien und Emblemen“. Verlag von Gerlach & Schenk in Wien. (Zu Seite 15.)

Schritte, die sich auf den Naturalismus eingeschworen hatten und die, wie ein Berliner Verfechter dieses Naturalismus entschieden erklärte, Fabelwesen in der Kunst solange als Konsens betrachten wollten, bis sie einem Faunen oder Zentauren zu Berlin Unter den Linden begegneten.

Der junge Künstler, schon damals grundgelassen und mit gut niederbayerischer Breitbeinigkeit seinen Posten behauptend, lehnte sich weder an die einen noch an die anderen, ließ sich nichts anfechten und blieb seiner Palette getreu.



Abb. 9. Aus den „Karten und Bignetten“. Verlag von Gerlach & Schenk in Wien. (Zu Seite 15.)

Die erste große Ausstellung, an der er sich beteiligte, die „Erste Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königlichen Glaspalaste“ 1889, brachte ihm den verdienten Preis für dieses schöne Verharren. Es zeigte sich, daß Stud doch in einer besseren Zeit geboren war, als die Böcklin, Thoma. Bruno Piglhein, dieser feinsinnige Künstler und weitherzige Anerkenner, war Präsident der Jury dieses ersten Münchener Salons, und diese Jury wagte es,





Abb. 10. Aus „Allegorien und Emblemen“. Verlag von Gerlach & Schenk in Wien. (Zu Seite 15.)

dem Anfänger Stück eine Medaille zuzuerkennen. Sie galt dem „Wächter des Paradieses“ (Abb. 18).

Von da ab kann man sagen, ist Stucks Laufbahn ein einziger großer Erfolg gewesen. Mit einer Schnelligkeit, die einzig dasteht, bewegte sich dieser Künstler aufwärts, immer begleitet von Anerkennung in jeder Form.

Als die Sezession geschah, war er bereits in so fester Stellung, daß seine Zugehörigkeit zu dem Verein der sezessionierenden Künstler für diesen ein besonderer

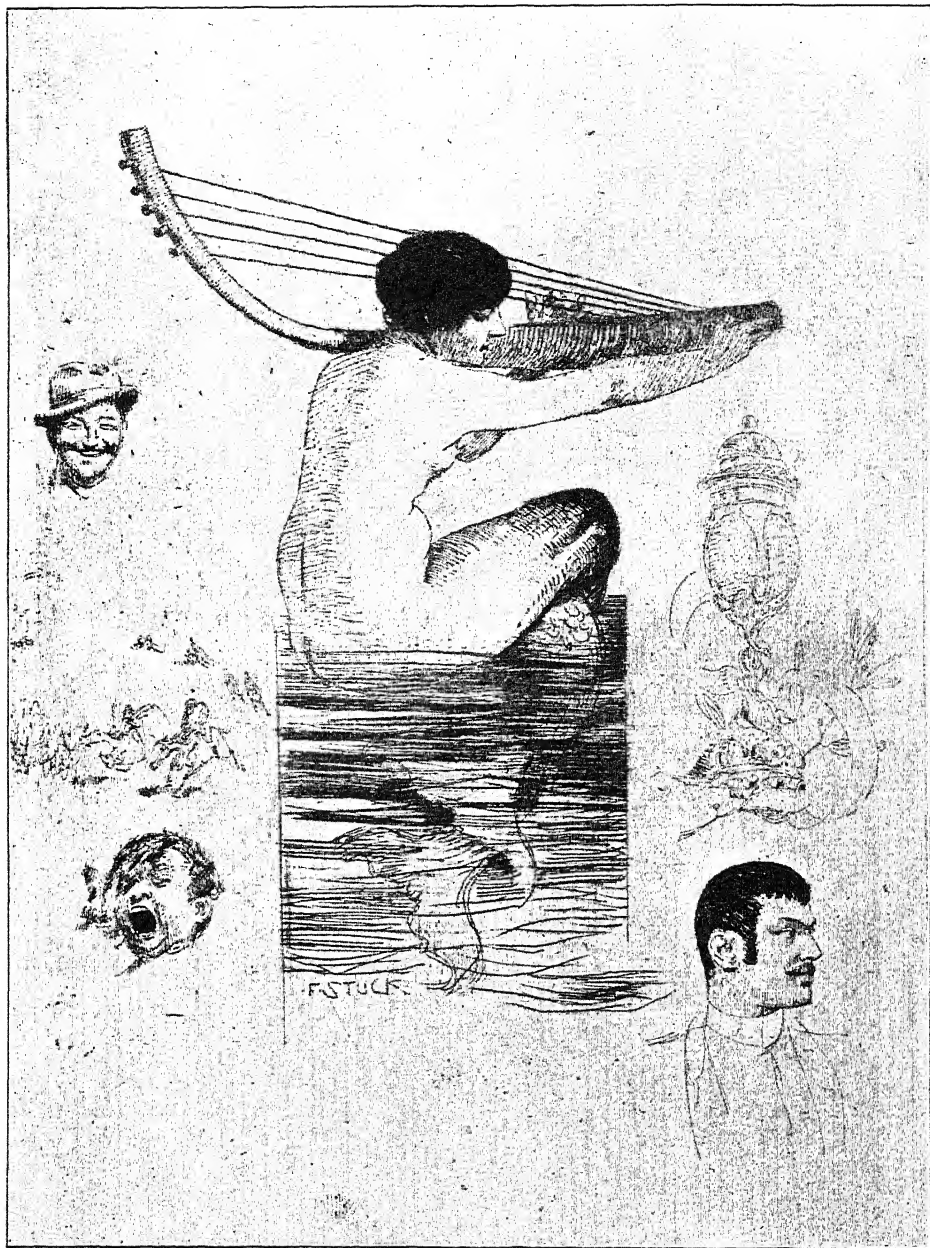


Abb. 11. Radierversuch.

Gewinn war, und heute noch wie zu Beginn der Sezessionsausstellungen gehört er zu den Künstlern, deren Werke im Vordergrund des Interesses stehen.

Trotz seiner Jugend wurde er zum Akademieprofessor ernannt und damit auch offiziell erklärt, welche Potenz in der modernen Kunst man ihm zuerkannte.

So durfte, konnte er sich nach jeder Hinsicht frei ausleben, unbehelligt von dem lähmenden Gefühle, nicht verstanden, unterschätzt zu werden. Denn die Anerkennung war nicht bloß platonischer Natur, drückte sich nicht bloß in Titeln und



Abb. 12. Studie.

Medaillen aus, sondern setzte sich auch in materielle Annehmlichkeiten um: seine Werke haben einen außerordentlich großen Marktwert und sichern ihm einen Zustand der Lebensführung, wie er unter deutschen Künstlern sehr selten ist.

Er konnte sich ein Heim schaffen, das zu seinem künstlerischen Wesen wunderbar stimmt, eine Glanzwelt für seine Persönlichkeit, eine Umgebung, wie wir sie uns nur bei Künstlern der italienischen Renaissance vorstellen zu dürfen glaubten. Aber, ist es nicht herrlich, daß so etwas unter uns möglich ist? Wir haben allen Anlaß, uns dieses Erfolges zu freuen und dieses Mannes, der solchen Erfolg so herrlich gut verträgt. Der niederbayerische Müllersohn lebt als Nobile der Kunst nach dem angeborenen Aristokratengefühle, daß noblesse oblige. Das Erreichte hängt nicht an ihm wie eine Last, sondern ist wie ein Flügelpaar an seinen Schultern. Ein weiteres Mittel zu weiterem Fluge. Überall und in allem ist seine Kunst, und sein Leben ist nicht sein schlechtestes Kunstwerk.

Ob er sich, da er doch wohl ein Heide ist, nach Art der Heiden vom Stamme Goethe-Böcklin, nicht vor dem Reide der Götter fürchtet? War das nicht ein böses Omen, was aus jenen blamablen Reden im deutschen Reichstage heraus-tönte? Ein Scherbengericht, das sein Glück in Scherben schlug?

Es war die letzte Anerkennung, die ihm noch fehlte, und er hat diesen Erfolg mit derselben Ruhe und Heiterkeit des grundgelassenen Menschen hingenommen, mit der er seine Professur angenommen hat. Er ist wirklich ein Sonntagskind, und es gibt kein Glück, das ihm nicht würde.

☒

☒

☒

Es wurde bereits als ein glücklicher Umstand in der Entwicklung Stuck's bezeichnet, daß er als Zeichner begonnen hat. In der Tat verdankt er seiner Zeichnung ebensoviel, wie seiner Farbe, so sehr er im wesentlichen auch Farben-mensch ist. Seine Zeichenkunst hat ihn vor dem Fehler vieler modernen Künstler, zumal französischer, bewahrt, die schließlich Feuerwerkskünstler wurden an Stelle von Gestaltern. Mag Urdinghelo-Heinse recht haben, der behauptet, „Zeichnen ist bloß ein notwendiges Übel, die Proportionen zu finden“ — wir werden doch

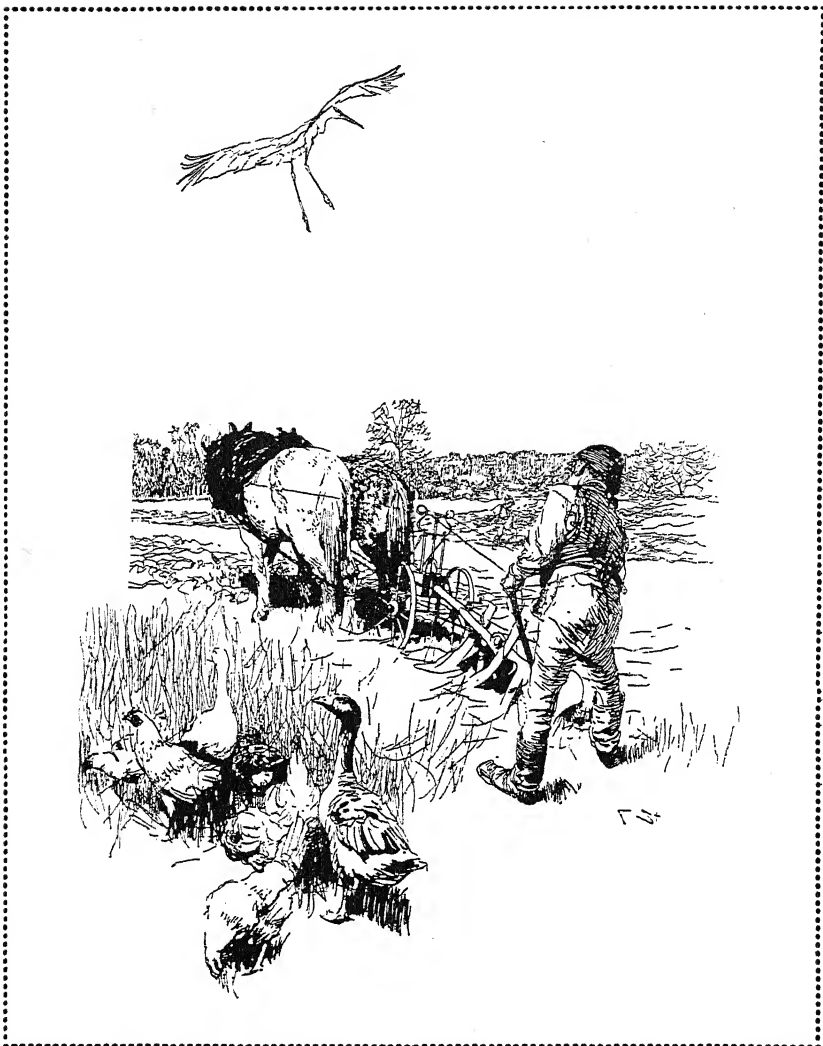


Abb. 13. Aus dem „Zwölf Monaten“. Verlag von Gustav Weise in Stuttgart. (Zu Seite 21.)

wohl die Notwendigkeit stärker empfinden, als das Übel, und jeden Maler glücklich schätzen, der das Gerüst, die Zeichnung, so sicher anzulegen versteht, daß dem Gebäude, der Malerei, festgefügte Kraft als Unterlage dient. Je leichter, sicherer einer zeichnet, um so freier kann er sich malerisch austun, und er wird vor der schlimmeren Notwendigkeit bewahrt bleiben, das mangelnde Gerüst mit Farben zu verheimlichen.

Aus diesen Gründen erscheint es angebracht, auch die Entwicklung des Zeichners Stuck mit wenigen Zügen anzugeben, ehe sich die Betrachtung dem Hauptthema zuwendet: der Stuckischen Malerei.

☒

☒

☒

Der Zeichner Stuck war vor dem Maler fertig. Seine Zeichnerzeit ist, nicht bloß, weil sie seine Akademikerjahre füllt, seine Schülerzeit. In ihr hat er das meiste schon vorweggenommen, das zur Freiwerdung seiner künstlerischen Persönlichkeit notwendig war.



Abb. 14. Die Sinnlichkeit. Radierung 1889. (Zu Seite 71 u. 99.)

Zuerst hat Stuck an Martin Gerlachs „Allegorien und Emblemen“ mitgearbeitet, und auch sein zeichnerisches Hauptwerk, die „Karten und Vignetten“ sind bei Gerlach & Schent in Wien erschienen (Abb. 8—10).

In den „Allegorien und Emblemen“, die zwischen 1882 und 1884 entstanden, erscheint Stucks Begabung zum Teil noch gebunden von der Erinnerung an allerlei fremde Stile. Es ist ein Ringen in ihm, loszukommen aus dem Fremden, sich selbst ganz zu begreifen und zu erfassen; rechts und links fährt er heraus aus dem Geleise der Schulrichtungen (denn es sind verschiedene, in denen er sich versucht), aber es will ihm selten gelingen, ganz er selbst zu sein.

Trotz dieser Unselbstständigkeit, die bei dem damals zwanzigjährigen Künstler nicht erstaunen kann, kommt indessen doch zuweilen eine Note zukunftsicherer Eigenart heraus. Am wenigsten noch in der Malerei, die durchweg starke Beeinflussungen aufweist, unter denen die Ausdrucksmittel der Persönlichkeit ziemlich verschwinden,



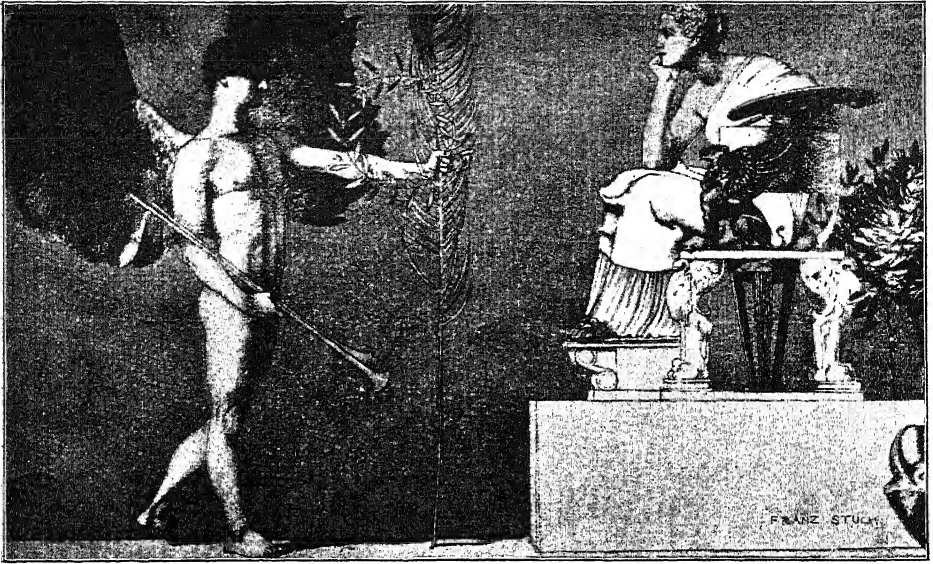


Abb. 15. Entwurf.

wenngleich leise Andeutungen auch schon hier den zukünftigen Beherrscher eines stark persönlichen Stiles vorausahnen lassen mögen.

Auffassung und Erfindung sind dagegen häufiger von jener liebenswürdigen, phantastievollen, zuweilen aber auch tiefen und gewaltigen Originalität, die sich bald darauf in Stuck entwickeln und das Hauptmerkzeichen seiner Begabung werden sollte. So mag man in der Allegorie der Ungerechtigkeit wohl schon den Stuck von später erkennen können, in dieser üppigen Frauengestalt mit dem scharfen Teufelsbirnenausdruck im pikanten Gesichte, oder auch in der Figur, die die Geschichte darstellt, in diesem hoch, fast steif aufgerichteten Weibe, das, zwischen ionischen Säulen stehend, über die Gestalten von Krieg und Frieden hinweg, großäugig, weit, streng, ruhig geradeaus blickt. Die Sinnesfreude des Künstlers, diese herzhafte Freude an aller Gesundheit und Lebenskraft, kommt auch in dieser Zeit schon zum Ausdruck, und zwar auch hier schon verkörpert in die orgiastisch fröhliche Animalität des Faunengeschlechtes. So allegorisiert der jugendliche Künstler Jagd und Fischfang mit Faunenszenen. Famos ist da, einmal in der Jagdszene, die rennende Bewegung der jungen Bodsfüßler hinter dem weit ausgreifenden Vogel Strauß her, und dann in der Fischereiallegorie die ziehende Bewegung der haarigen Leiber, wie sie an der Angelschnur einen großen, glänzenden Fisch aus dem Flusse zu heben bemüht sind, dessen fischschwänzige Nymphe sich

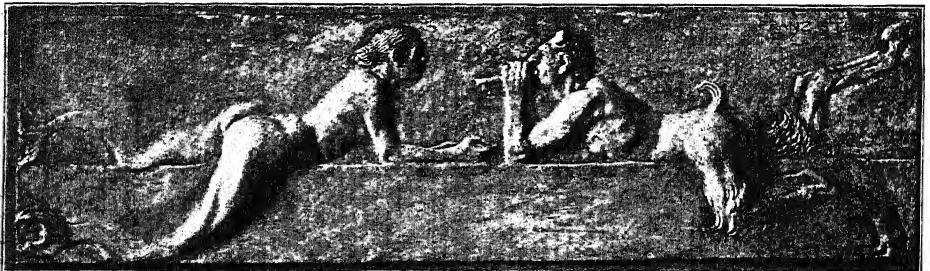


Abb. 16. Relief.

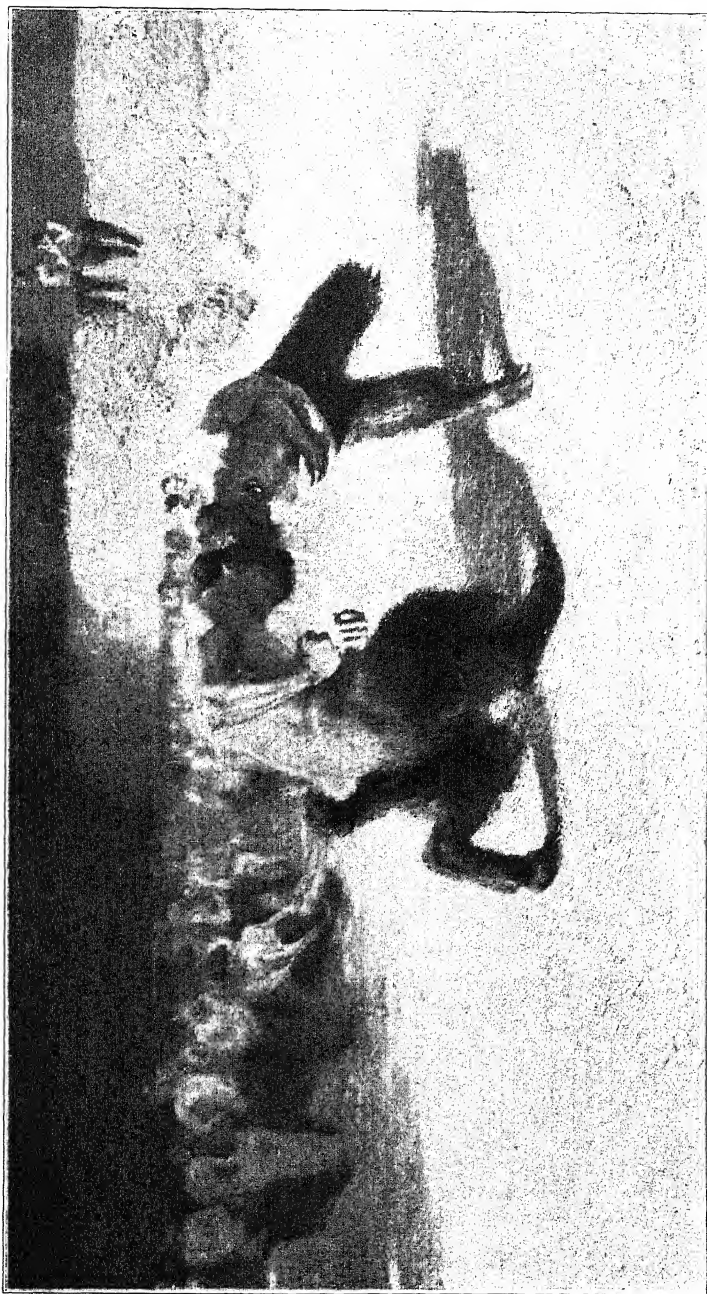


Abb. 17. Kämpfende Hunde. Gemälde. 1889. München, Staatsgalerie.





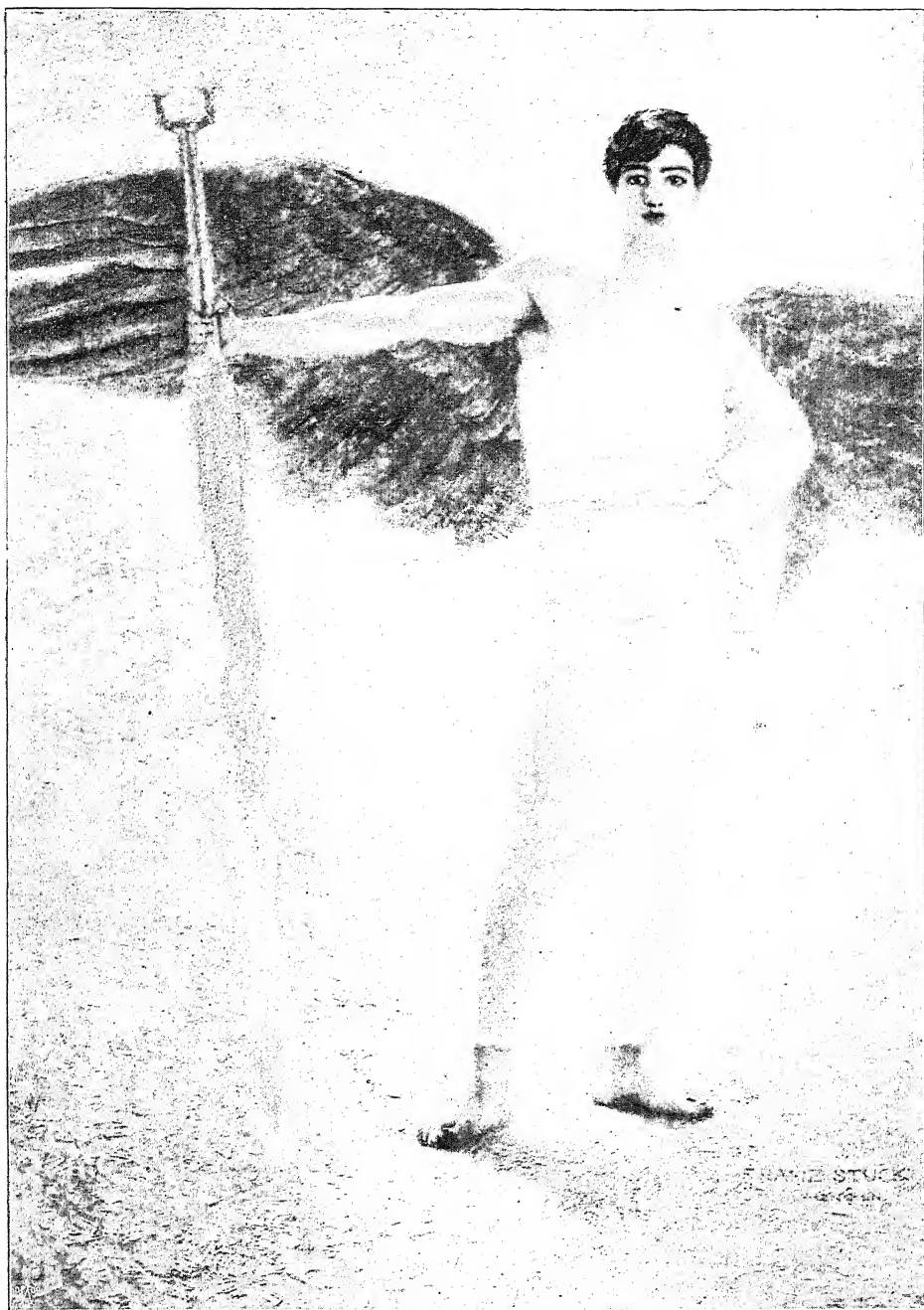


Abb. 18. Der Wächter des Paradieses. Gemälde. 1889. Berlin, Galerie Dahleim. (Zu Seite 11 u. 28.)

diesem Raube widersteht. Der Gesundheit ist eine eigene Allegorie gewidmet, die gleichermaßen mit der lebensvollen Bocksbeinfrage operiert. Da ist es ganz wundervoll in einem echt humoristischen Gegensatz anzusehen, wie ein alter Satyr, vergnügt grinsend, zwei kleine, nackte Kinderleiberchen an sich preßt, denen es sehr

Bierbaum, Stuck.



Abb. 19. Innocentia. Gemälde. 1889. In Privatbesitz in Amerika. (Zu Seite 30.)

wohl ist an dieser pelzwarmen, haarigen Brust. Ein riesiger Gorilla, mit einem Fuß auf den Schädel des Satyrs gestützt, sich festhaltend an Fruchtornamentengewinden, schaut aufmerksam dieser wunderlichen Kinderwärterei zu.

Der humoristische Zug dringt überhaupt häufig durch. Da ist die Geschwätzigkeit in einer alten Klatzbase verkörpert, auf deren Krücke eine neugierige Putzfrau, emsig lauschend, was die Alte mit wichtigem Gesichte austramt. Zwei Gänse schnattern eilig zu Füßen der Alten davon, in einem Wappenschilder hockt ein plappernder Papagei. Das Gegenstück: die Verschwiegenheit. Da steht, fest, breitbeinig, ganz in Eisen geschient, ein Ritter. Leise, bestimmt wehrt er das Flügelbüßchen ab, das mit „Bitt' schön“ gefalteten Händchen sich an seinen Mund drängen will. Zwei Gänse mit verbundenen Schnäbeln, die eine weinend, die andere wütend, ihm zu Füßen. Im Wappen ein stacheliger Fisch. Von großer Komik sind auch „Die fünf Sinne“, dargestellt in den Erlebnissen eines



Abb. 20. Luzifer. Gemälde. 1890. Im Besitz des Königs Ferdinand von Bulgarien. (Zu Seite 35.)

Flügelbürschens mit einer Hummel, und eine Anzahl von Zeichnungen zu Druckinitialen.

Die von Stuck erfundenen Gewerbewappen zeichnen sich durch Reichtum der allegorischen Wesensdarstellung des behandelten Gewerbes und durch kühne Verwendung realistischer Motive aus. So hat das Wappen der phototypischen Gewerbe außer einer halbierten, stilisiert gehaltenen Sonne im Felde links eine Korbfasche mit Äther, im Felde rechts einen Tampon. Aus dem Wappenhelm heraus wachsen Sonnenblumen.

Zwischen den „Allegorien und Emblemen“ und den „Karten und Bignetten“ liegen nur ein paar Jahre, aber es sind die fruchtbaren Jahre einer außerordentlich schnellen und glücklichen Entwicklung.

Alles, was in den Beiträgen Stucks zu ersterem Werke sich leise andeutete, in zaghaften Ansätzen unsicher sich herauswagte, noch aber nicht Triebkraft genug hatte, in Halm und Frucht zu schießen, findet hier seine Erfüllung. Eine Eigenart von besonderer Kraft und reich an seltenen Reizen ist erblüht, ein Jungmeister



Abb. 21. Amor Triumphator. Gemälde. 1890. Privatbesitz.  
(Zu Seite 48.)

brillanter Technik und kühnster Phantasie ist geworden: ein Künstler, kurz gesagt.

Nun kann man schon von einer persönlichen Handschrift Stucks reden. Sie ist von merkwürdiger Gegensätzlichkeit. An sich die Struktur fest, schlicht, derb, zuweilen ins Breite gehend, an die alten Meister deutscher Schule erinnernd, naiv einfach; und dann kommen Züge von einer koketten Zierlichkeit ganz gallischen Charakters, schließlich modernste Raffinements, elegante Reckheiten in allerlei zeichnerischen Verblüffungen und Kunststücken, — all dies je nach dem Vorwurf. Denn der Vortrag richtet sich nach dem Stoffe. Nicht jedes Lied verträgt das Tambenmaß, und nicht jeder Gedanke läßt sich in Dürersche Striche fassen.

Aber wie Stuck sich auch verschieden zeigte in der Mache auf den einzelnen Blättern, verschieden dem tieferen Betrachter: all seine Ausdrucksmittel

haben doch die Note des Persönlichen, es geht doch der Grundzug einer Eigenart durch alle. Es ist auch hier, im Technischen, ein gewisses Paradoxes. Einfachheit, die wie Raffinement wirkt, und umgekehrt naturalistische Gewissenhaftigkeit, die plötzlich ins Barocke umschlägt. Und immer merkt man die Freude an der Sache, die Liebe zum Stifte, der mit äußerstem Vergnügen spazieren geführt wird auf den merkwürdigsten Bummelwegen zu dem Ziele einer launenreichen Schönheit.

Die Vorwürfe sind auch meist allegorischer Natur. Ganz selten ist ein rein realistisches Stück wie das vortreffliche Blatt, das ein tanzendes Bauernpaar aus der Heimat Stucks mit humordurchblitzter Natürlichkeit darstellt.

Bei diesem Vorwurf ist die Vortragsweise, um die Bemerkungen oben zu illustrieren, von derbster Kraft. Schon in der Art der Strichführung, der breiten Schattengebung liegt „Körperlichkeit“ ausgesprochen, eine Freude an satter Kraft.

Wie anders sind dagegen die Flügelgeisterchen gemacht, die, ein ganzes Heer, auf den meisten übrigen Blättern herumwimmeln, Liebesgötterchen zumeist, Schmetterlingsbübchen, Faunenknirpse, großflügelige und kleinflügelige Genien en miniature, kurz alles, was zum heiteren Geschlechte der Putten gehört. Aber auch hier ist, den feinsten Nuancen nachgehend, die Technik immer noch in sich verschiedenartig genug, von flottester Großzügigkeit bis zur feinsten Herausmodellierung kleinster und zartester Einzelheiten.

Die meisten Vorwürfe dieser Karten und Vignetten sind allegorisch phantastisch gefaßt. Es sind Weinkarten, Menus, Hochzeitsblätter, Glückwunschkarten, Programme und Einladungen zu Musik-, Gesangs- oder Ballfesten, zur Jagd und ähnlichem; Festkarten für den Eis-, Wettrenn-, Veloziped-, Turn-, Regel- und sonstigen Sport, außerdem reine Humoristika ohne Zuschneidung auf einen bestimmten Zweck.

Man hatte sich gewöhnt, geringschätzig über derartige Kunstarbeiten zu reden. Man sprach im Hinblick auf sie von Herabwürdigung der Kunst zu außerkünstlerischem Gebrauch. L'art pour l'art zitierte man

besonders. Heute weiß man, daß gerade hierin Stuck ein Vorläufer für eine sehr wichtige Phase der modernen Kunstentwicklung gewesen ist, und man muß bedauern, daß er sich begnügt, Vorläufer gewesen zu sein.

Denn auch in diesen Dingen zeigte er die Kraft und Weite seines Talentes und einen Geist, der gerade solchen Arbeiten der „Kleinkunst“ wohl ansteht.

Als besondere Publikation des Zeichners Stuck sind außer den Verlagschen Werken noch „Die zwölf Monate“ (Stuttgart bei Gustav Weise) erschienen, die einen etwas realistischeren Charakter, als seine sonstigen Zeichnungen haben (Abb. 13).

Stuck als Humorist mit Griffel und Feder ist aus früheren Jahrgängen der fliegenden Blätter bekannt. Sein starkes Talent als Karikaturist kommt besonders in den Illustrationen zu „Hans Schreier, der große Mime“ zur Geltung. Die Zeichnungen zu dieser „Buschiade“ sind das künstlerisch Feinste, was von Stuck auf diesem Gebiete veröffentlicht worden ist, und gehören zu dem Allerbesten der neueren deutschen Karikatur überhaupt.

☒

☒

☒

Es ist schon in der Einleitung darauf hingewiesen worden, daß die Stuck'sche Malerei einen starken Zug ins Dekorative hat.

Man kann sagen, daß dieser Zug sich bei diesem Künstler von Anfang an bemerklich macht, also schon zu einer Zeit, als die moderne Malerei im allgemeinen nach anderen Zielen bewegt war. Indessen ist es klar, daß auch Stuck nicht absolut außerhalb der Bewegung stand. Auch er hat das Entzücken der neuen

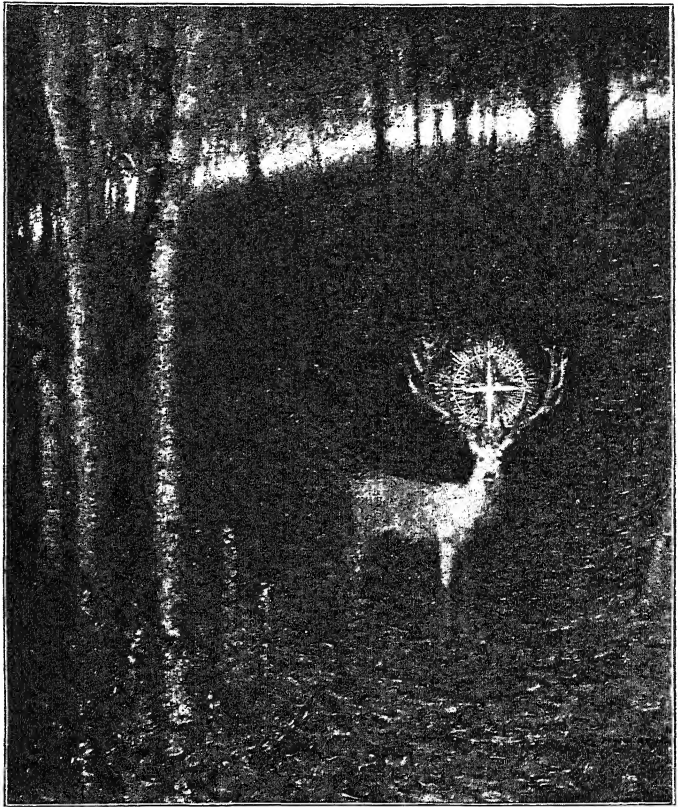


Abb. 22. Vision des heiligen Hubertus. Gemälde. 1890. Privatbesitz.  
(Zu Seite 55.)



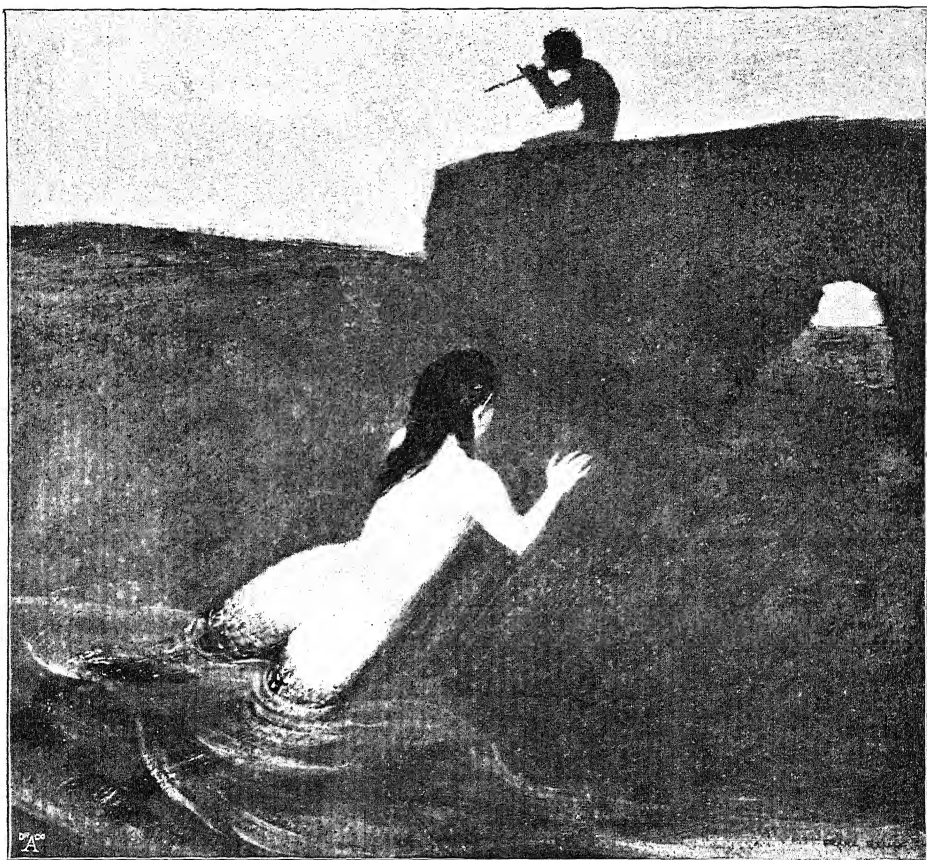


Abb. 23. Beläufung. Gemälde. 1890. Deidesheim, Reichsrat von Buhl. (Zu Seite 38 u. 57.)

Künstler am freien, zerstreuten Lichte geteilt, und auch er hat den befruchtenden Einfluß des Naturalismus gespürt.

Aber der Grundirrtum, in diesen neuen Mitteln und Wegen ein neues Ziel zu sehen, ist ihm nicht mit angeflogen. Er ging durch die gute Schule des Naturalismus und nahm aus ihr alles mit, was seiner persönlichen Begabung nützlich und dienlich war, aber es fiel ihm nicht ein, im Inhalt seines Schulrangs den Inhalt der Kunst zu erblicken.

Das war es ja, was an seinen Erstlingen so verblüffte: eine ganz moderne realistische Technik bei völlig phantastischem Inhalte. Bei Betrachtung der Hauptbilder aus dieser Zeit wird eingehender davon zu handeln sein.

Auch bei seinen Landschaften zeigte sich Ähnliches. Sie waren durchaus modern gemacht, überaus lustig, einige wie erfüllt von einer flockigen Feuchtigkeit, ganz und gar nicht im Stile der alten Landschaftsmalerei — und doch waren sie auch durchaus keine „modernen“ Landschaften. Auch in ihnen eine Stimmung von ganz phantastischer Note, selbst wenn kein Fabelwesen in ihnen spukte.

Aber je mehr und mehr entfernte er sich von der Technik und den Lust- und Lichtproblemen der Naturalisten. Je mehr und mehr erkannte er, daß diese Art doch nicht die seine war, daß seine Gestalten, seine Kunst gewissermaßen eine andere Optik hatten, als die der Naturalisten. Er wurde strenger im Umriß, stärker in der Farbe, und je tiefer er sein eigenes Wesen erfaßte, um so tiefer tauchte er ins Farbige. Während früher einheitliche Farbstimmungen waren,



Abb. 24. Meßerei. Gemälde. 1890. Neuyorf, Hugo Reisinger. (Zu Seite 37.)

Stimmungen auf einen Grundton, ging er nun mehr und mehr auf Kontrastwirkungen aus, indem er jede Farbe in vollster Kraft hinsetzte als echter Kolorist von geradezu heißblütigem Temperament.

Und je näher er dem dekorativen Ziele seiner Kunst kommt, um so ausgesprochener wird dies. Große, farbige Flecken, zusammengehalten durch eine eminent harmonische Gleichwagekraft, alles aufs Große, Einfache gebracht, nichts in Einzeleffekte auseinander schwankend — da wird der Maler zum Symphoniker.

Dadurch gewinnt seine Malerei das, was nun ihr Hauptgepräge und gegenüber der meisten anderen modernen Malerei ihr auszeichnendes Merkmal wird: das monumentale Wesen. Damit ist gesagt, was ihr immer mehr abhanden kommt, weil es nicht zu ihr steht: Intimität, gemütlicher Reiz. Der lyrische Zug, der in Bildern seiner Frühzeit zuweilen bemerkbar ist, verschwindet ganz: eine Art Pathos, etwas Gebietendes tritt auf.

So hat sich Stuck zum dekorativen Künstler im monumentalen Sinne entwickelt, — man möchte sagen im Sinne der italienischen Renaissance und überhaupt mehr nach der Linie der italienischen, als der deutschen Kunst hin.

Es ist unmöglich, ihn als einen wesentlich deutschen Maler anzusprechen, wie etwa Thoma oder Uhde. Er wie Böcklin stammt künstlerisch von drüben her,



Abb. 25. Studie zur „Verfolgung“. (Vgl. Abb. 27.)

von jenseits der Alpen; in ihm wie in Böcklin hat sich etwas wie eine Renaissance der Renaissance vollzogen. Man möchte fast an romanisches Blut in diesem Niederbayern glauben.

Oder ist es nur eben wieder diese gewisse „Münchener Kunst“ aus der überwundenen Periode, neuaufgefrischt, modernisiert und auf eine respektablere Höhe gebracht? Man weiß ja, was sie bedeutete: ein Pfropfreis aus Italien her, das kümmerlich auf kümmerlichem deutschen Stamme saß!

Es hat nicht an Leuten gefehlt, auch ehrlichen, die dies gegen Stuck's Kunst vorbrachten, indem sie sagten: Er kommt aus der Münchener Kunstgewerblichen Tradition her und trägt die falsch verstandene Renaissance auf dem Rücken, die das greuliche Kennzeichen dieser Schule ist; er überträgt ohne tieferes Gefühl, nur aus Handfertigkeit, eine fremde Formen- und Farbenprache auf deutsches Gebiet; er

bedeutet, gerade wegen seines eminenten, aber durchaus äußerlichen Talentes, eine schwere Schädigung für die deutsche, nordisch-moderne Kunst; sein Erfolg ist nur daraus zu erklären, daß gerade in München dieses Talmi-Italiener-tum den Leuten von früherher im Blute steckt; diese zweite Auflage der Renaissance

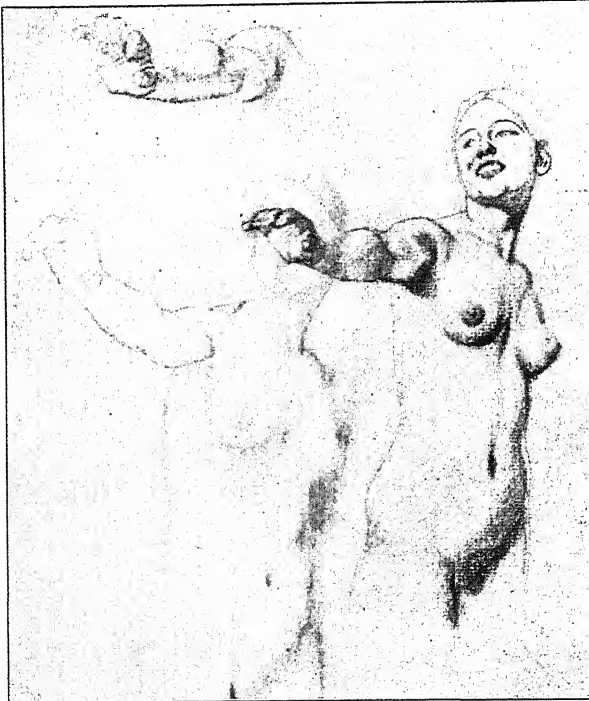


Abb. 26. Studie zur „Verfolgung“. (Vgl. Abb. 27.)

ist so unmodern wie möglich, kein Fortschritt, sondern ein Rückfall.

Diese Urteile entstammen einer allzu oberflächlichen Betrachtung der Stuck'schen Kunst. Wer sich eindringlicher mit ihr beschäftigt, wird finden, daß bei ihm das Italienische, das dekorative Prinzip der italienischen Renaissance durchaus nicht äußerlich angeflo-





Abb. 27. Verfolgung. Gemälde. 1890. Privatbesitz. (Zu Seite 40.)

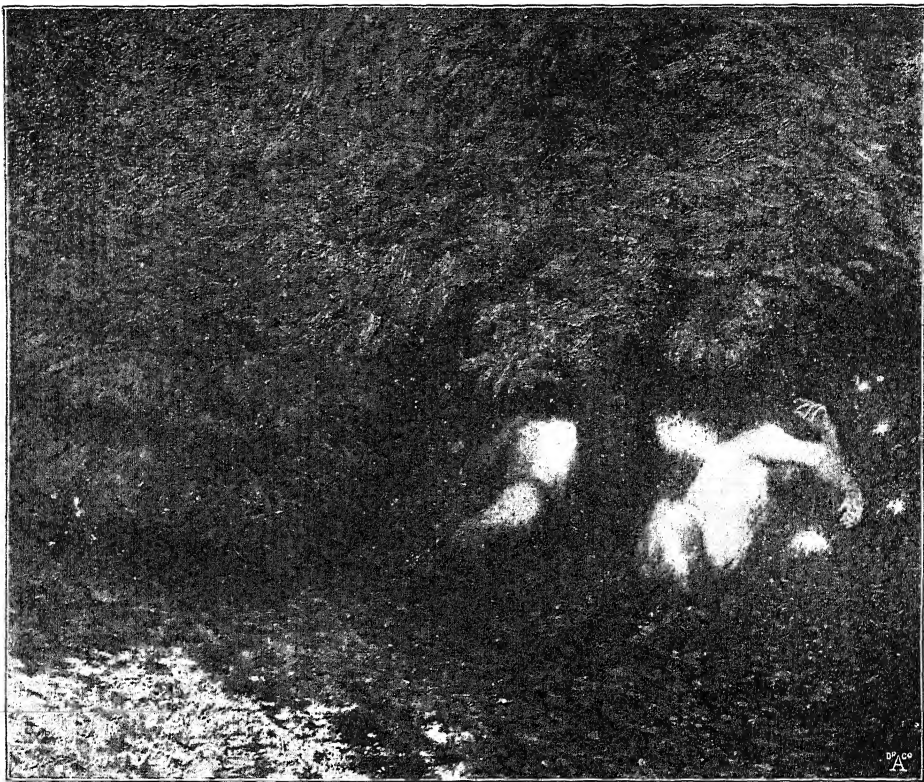


Abb. 28. Siefert. Gemälde. 1890. Wien, Bankier Löw. (Zu Seite 48.)

gen erscheint, sondern sehr direkt aus dem ganzen Wesen dieses Künstlers erwachsen. Es ist keine Adoption aus eigener Unfruchtbarkeit, sondern sehr persönliche Zeugung. Von irgendwelcher Imitation zu reden, ist durchaus falsch. Es zeigt sich in Stück einfach wieder einmal das Phänomen, das in der deutschen Kunst ja nicht selten ist, daß ein deutscher Künstler ganz und gar von den Traditionen erfüllt ist, die wir als die anticlassischen bezeichnen. Aber es zeigt sich anders als bei jenen Künstlern früherer Zeit, die da sangen:

Des deutschen Künstlers Vaterland  
Ist Griechenland, ist Griechenland.

Nämlich: es zeigt sich nicht als ein gewaltsames Streben, das seinen Grund in literarischer Beeinflussung hat, während die Kraft, dem erstrebten Vorbilde im wirklichen Wesen künstlerisch nahe zu kommen, durchaus mangelt, sondern es zeigt sich mit der Macht des Instinktes und mit der Kraft einer Begabung, die wirklich und wesentlich verwandt ist mit den schöpferischen Kräften, die für sie vorbildlich tätig waren. Und ferner: der Künstler denkt durchaus nicht daran, die modernen Züge seines Wesens aufzugeben, — er drückt nur eben auch sie in dieser Farben- und Formenprache aus, die er übrigens keineswegs slavisch aufnimmt.

Ist daher Anlaß vorhanden, ihn als eine schädliche Rückfallerscheinung abzutun? Wir müßten dann auch Künstler wie Marées, Feuerbach, ja Böcklin verwerfen und fänden auch keine Möglichkeit, den größten deutschen Bildhauer unserer Zeit, Hildebrand, gelten zu lassen.

Nein, es ist wohl ziemlicher, zu sagen: Wenn der Einfluß der alten, schließlich aus Hellas gebürtigen Kunst auf einen modernen deutschen Künstler so mächtig ist, daß er für seine Entwicklung bestimmend wird, so wollen wir uns dieses



Abb. 29. Forellenweiher. Gemälde. 1890. München, Prof. Menglein. (Zu Seite 54.)

Umstandes ohne Beklemmung unseres deutschen Herzens erfreuen, dessen Weltverständnis keine seiner schlechtesten Gaben ist. Und wir wollen uns dabei dessen erinnern, daß der größte Deutsche, Goethe, mehr als irgendeiner dankbar des Umstandes eingedenk gewesen ist, daß wir die ästhetische Kultur den Alten verdanken und daß Anschluß an diese ein Zurückgehen an die Quelle abendländischer Kunst überhaupt bedeutet. Es mag dabei immerhin wahr sein, und wir freuen uns dessen gewiß, daß die spezifisch moderne Kunst mehr ein nordisches Gepräge zeigt und einen stark germanischen Einschlag hat, aber das ist kein Grund, mit minderer Anteilnahme dem Schaffen eines Künstlers nachzugehen, der in dieser Hinsicht nicht im Zuge der modernen Entwicklung mitgeht. Und bedeute er auch nur eine letzte Blüte der südlichen Art Kunst, — wir wollen ihr Schönes dankbar genießen und sie wahrhaftig nicht mißachten, weil ihre Wurzeln bis weit hinüberreichen in die Länder, in denen die Kunst so wundersam das Leben geschmückt hat, daß es auch den deutschesten der Meister großer deutscher Kunst, wie Dürer, stets ein beneidetes Schauspiel gewesen ist.

Wir haben es den Modernen, die bis zu den Japanern in die Schule gingen, nicht übel genommen, daß sie unsere Kunst mit exotischen Nuancen bereicherten, wie sollten wir da das Recht haben, das Zurückgreifen auf die Ursprünge aller europäischen Kunst irgendwie zu bemängeln? Vergessen wir nicht, daß Modernsein in der Kunst nichts anderes heißt als Persönlichsein. Woher die künstlerische Persönlichkeit ihre Mittel nimmt, zu welchem Lehrmeister sie in die Schule gehen

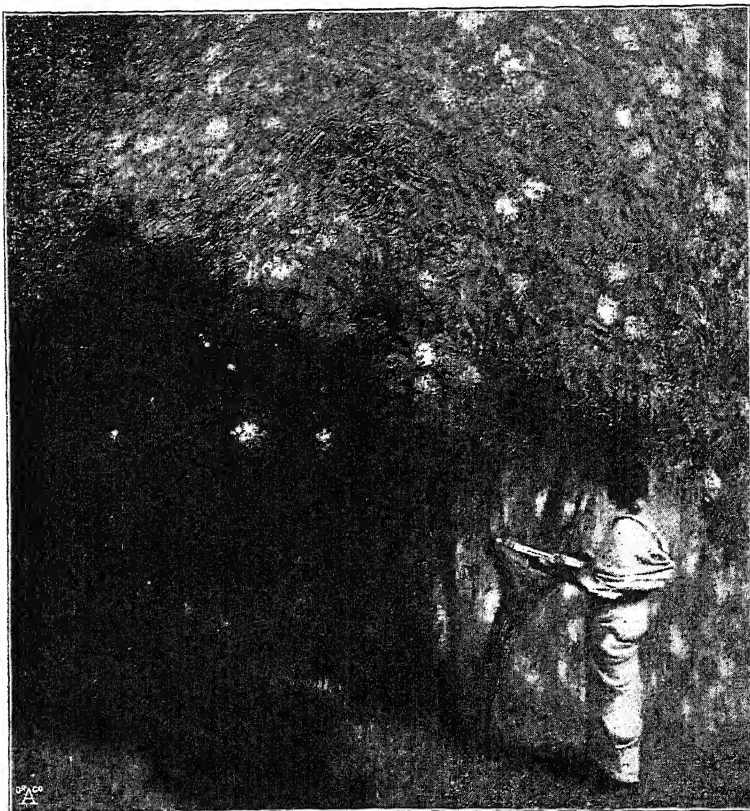


Abb. 30. Ovid. Gemälde. 1890. Privatbesitz. (Zu Seite 47.)

mag, darüber ein Placet oder Displicet zu erteilen, ist nicht unseres Amtes — wenn sie nur nicht bloß Schüler bleibt, sondern Meister wird.

Und Stück wurde ein Meister in der Schule der Alten jenseits der Berge, ein moderner Meister, kein Archaisit. Wir wollen seine Werke mit der künstlerischen Andacht betrachten, die wir jeder Meisterschaft schulden, woher sie auch stammen mag.

☒

☒

☒

Am Beginne seiner Werke steht der Wächter des Paradieses (Abb. 18). Schon damals, 1889, als er ausgestellt wurde, wirkte er wie ein Programm. Und noch heute wirkt er so. Wie ein anderer St. Georg steht er da, nur ohne die gliederengende Panzerung, leuchtend in üppig gesundfarbener Fleischlichkeit, strohend von Muskelelaste, wuchtig mit nacktem Arm vor sich gestoßen das flammende Schwert, dessen rote Flamme hinabzuckt in sonnegleißenden Erdgrund, eingestemmt den linken Arm, geradeaus den ernstesten dunklen Blick aus glutheißen Augen, die eines edelschönen Kopfes Leuchten sind. Und um ihn Licht, Licht, — wie ein stürmisches Meer, in dem zu fliegen dieser Riesenvogel des Lichtes gemacht ist, der seine Schwingen vom Adler hat, wenn sie auch bunt sind wie von Paradiesvögeln.

Dieses Bild hat alle Eigenschaften und Köstlichkeiten eines Frühwerkes. Man spürt ihm die Jugendlust an, aus der heraus es gemalt wurde. Es ist herrlich verwegen und unbekümmert, trotzig und selbstbewußt, ein gemaltes: Da bin ich!



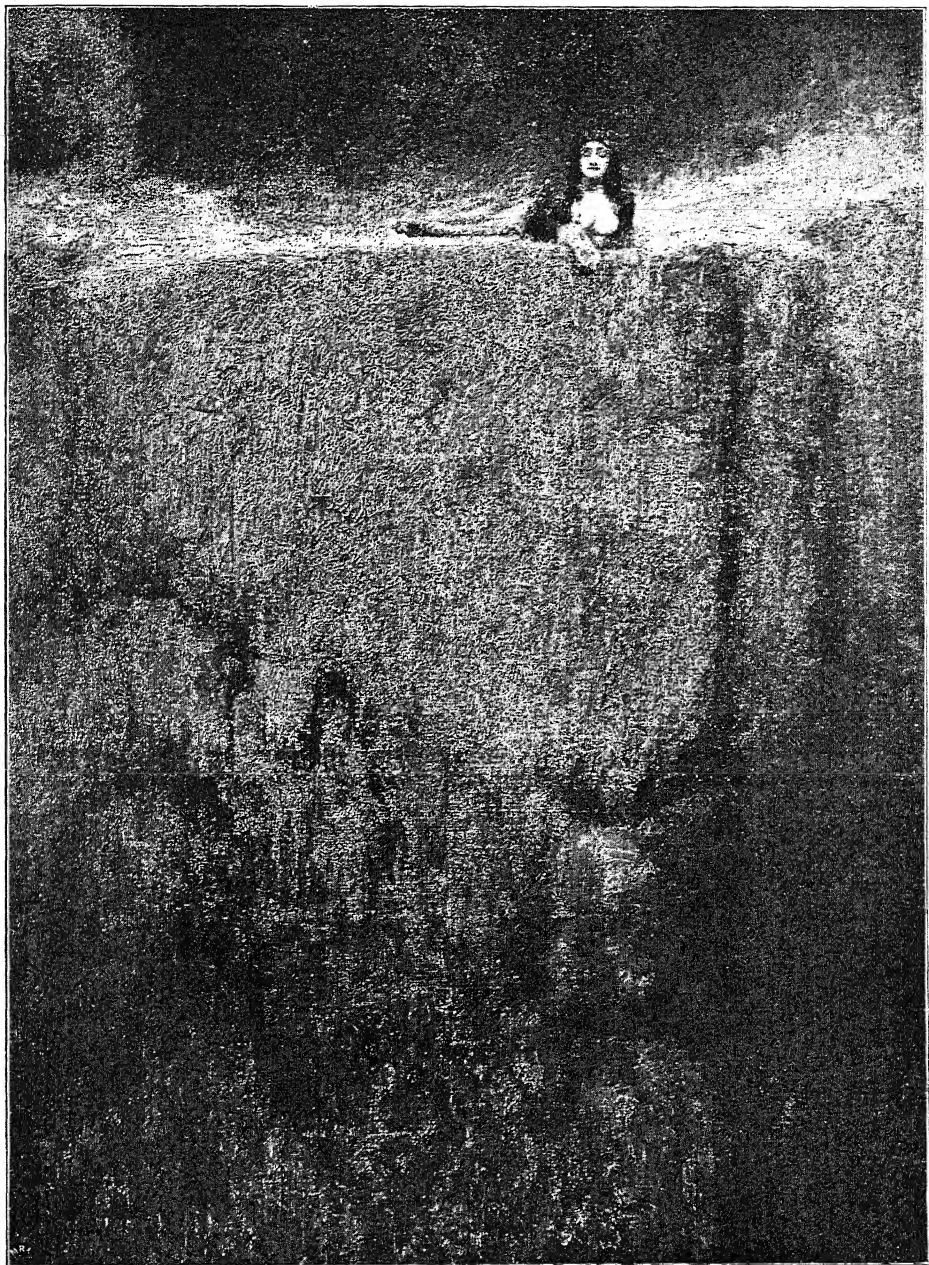


Abb. 31. Sphinx. Gemälde. 1890. Deidesheim, Kommerzienrat Edel. (Zu Seite 46.)

Es war ein Sprung mitten in die Arena, und alle Augen wandten sich ihm zu. Man spürte mitten unter den Mühsamkeiten des Naturalismus, denen der Verständige mit Achtung folgte, daß etwas Neues sich ankündigte, etwas Brausenderes, Voller, das Größe verhieß. Es war längst noch nicht fertig, aber diese Unfertigkeit verriet reiche Möglichkeiten. Ein Engel — aber aus Hellas, Plein-air — aber nicht aus Dachau.



Abb. 32. Samson. Gemälde. 1890. Privatbesitz. (Zu Seite 46.)

Indessen war doch noch eine ganze Menge „moderne Schule“ darin, und nicht mit Unrecht rügten die Kritischen, daß die Behebildung dieses Paradiesfliegers mehr an das Modell erinnerte als an ein Wesen, das keine füßebeengenden Stiefel trug. Ein gewisser Zwiespalt zwischen Darstellung und Inhalt war zweifellos vorhanden, — aber dennoch: wie ganz gab sich dieser kühne Wurf!

Heute noch, da Stuck um so viel weiter ist, kann der Freund seiner Kunst nur mit Entzücken an dieses erste Werk denken, das eine bestimmte Tat war.

Neben dem Wächter des Paradieses war Innocentia (Abb. 19) zu sehen. Man konnte meinen, daß dieses Nebeneinander nicht unabsichtlich war. Dort der junge Mann, der die Kraft verkörperte, hier das junge, fast noch kindliche Weib, das ein Bild der Reinheit war. Und hier wie dort flutendes Licht, eine Helle, die wie in Schwaden aus dem Bilde schlug. Sonne zu malen um ein Jungfrauenantlitz, — das ganze Licht um diesen Kopf eine große Gloriole, das schien die Absicht des jungen Künstlers gewesen zu sein.

Und dann aber wiederum dies: das Bild war ein Symbol; zwar fehlten dieser lieben feinen Gestalt die Flügel, und doch wirkte das schöne Kind wie ein engelisches Wesen. Nicht bloß die weißen Lilien sagten: siehe, da ist Unschuld, sondern es sprachen das auch die Augen. Und dennoch: in diesem Munde lag Sinnlichkeit, — verriet sich das Modell. Nicht im bösen Sinne! Ganz sicherlich nicht. Aber man konnte auch hier die Empfindung haben, daß die Steigerung des Realen ins Ideale, wie sie der Vorwurf erforderte, noch nicht völlig erreicht war.

Bei allen solchen Darstellungen muß man doch immer bedenken, daß der Maler nicht in erster Linie Idealiter ist, sondern Sinnesmensch. Zwar schwebt ihm vor, das Reale so aufzuheben, daß der Betrachter nicht ans Modell denken, sondern dessen Verklärung durch die idealistische Absicht des Künstlers empfinden soll, aber die Liebe des rechten Künstlers zur schönen Realität ist doch so stark, daß er sich schwer von ihr frei machen kann selbst in Zügen, die für sich selbst betrachtet auch schön, doch nicht von der Schönheit sind, die gerade der Absicht entspricht. Ein Künstler, der weniger am Wirklichen hängt, weniger sinnesfreudig,

lebenbejahend ist, kommt leicht dahin, idealische Schemen zu schaffen statt wirklicher Gestalten voll Schönheit, und wir werden immer den für den Größten halten müssen, der, wie Raffael, es vermag, die Wirklichkeit so zum Idealen umzuschmelzen, daß zwar nichts den groben Erdenrest verrät, aber auch nichts von der reinen Schönheit des Realen geopfert wird. So gewiß eine Madonna mit einer Harnscharte unmöglich ist, so gewiß ist eine Madonna künstlerisch unmöglich, die vom wirklichen Weibe gar nichts mehr hat. Wo der Künstler eine menschliche Figur als Grundlage für eine Ideal-darstellung wählt, muß er bei der Schönheit, der ganz realen und sinnlichen Schönheit des menschlichen Körpers bleiben, und gerade aus der hohen Sinnlichkeit des wahren Künstlers erblüht die höchste ideale Schönheit des Menschen in der Kunst. Idealisieren heißt nicht Phrasen aus dem Leeren machen, sondern aus der Fülle der Erscheinungen das Höchste greifen und wählen.

Es mag bei dieser Gelegenheit erlaubt sein, einen Punkt vorweg zu nehmen, dessen Betrachtung sich bei einer Darstellung der Stuckischen Kunst so stark aufdrängt, wie es sonst nur bei Beschäftigung mit den Werken eines Bildhauers der Fall ist. Er fällt in diesen Zusammenhang, wo von einer idealen Darstellung des menschlichen Körpers die Rede ist.

Wir werden sehen, daß Stuck, wie es seinem künstlerischen Wesen zwingend entspricht, geradezu von einer Leidenschaft für das schöne Nackte erfüllt ist. Auch darin ist er unmodern. Während

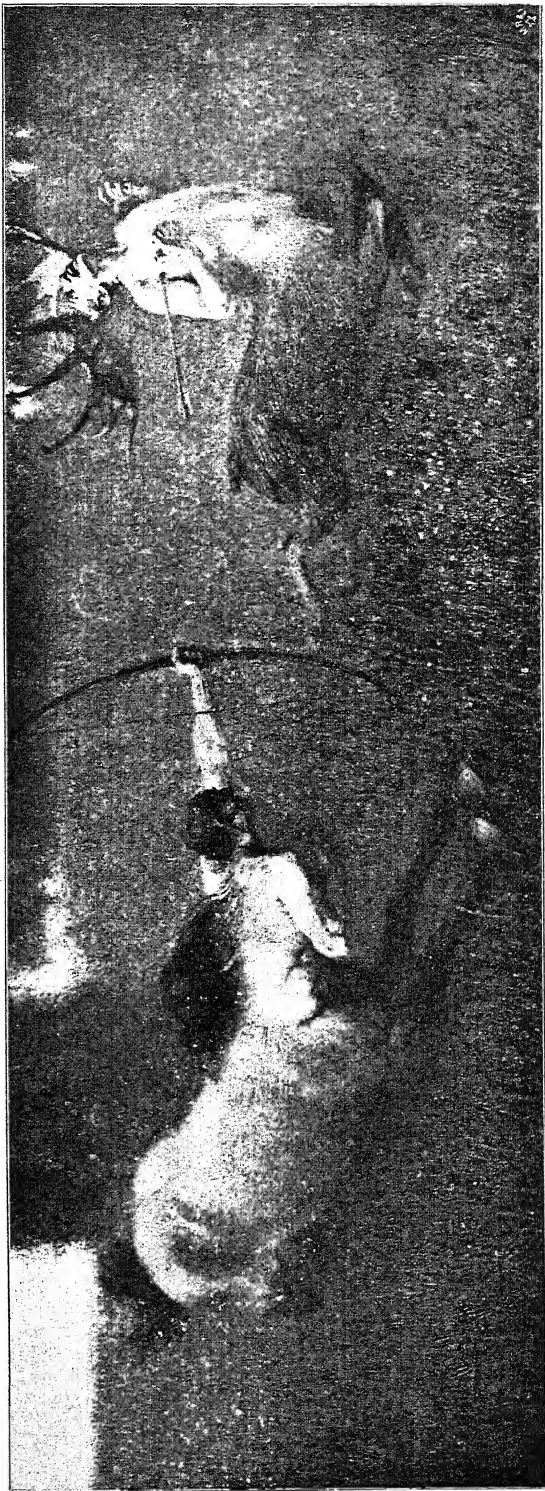


Abb. 33. Phantastische Jagd. Gemälde. 1890. München, Frau Prof. v. Miller. (Zu Seite 37 u. 41.)

das Hauptgebiet der modernen Malerei die Landschaft und die Stimmung ist, lockt ihn vornehmlich der nackte Mensch und dessen Bewegung.

Schon in Heineses Ardinghello ist die Prophezeiung ausgesprochen, daß der modernen Kunst nur eine Möglichkeit bleibe, die antike zu übertreffen: nämlich durch die Entdeckung der Landschaft—(von dem, was



Abb. 34. Studie zur „Phantastischen Jagd“. (Vgl. Abb. 33.)

wir „Stimmung“ nennen, ist noch nicht die Rede). In der Darstellung des Menschen sei von den Griechen bereits das Höchste geleistet, und der moderne Künstler sei überhaupt nicht imstande, diese Höhe wieder zu gewinnen. Schon aus einem äußeren Grunde: weil er keine Gelegenheit habe, nackte Körper zu sehen, denen die Nacktheit ansteht.

Darin liegt eine große Wahrheit und wohl auch der Grund, warum selbst unsere Bildhauer den nackten Menschen nicht mehr als den natürlichen Hauptvorwurf ihrer Kunst behandeln. Denn es ist klar: das Studium des Altmodells ist nur ein Nothbehelf. Es fehlt die Möglichkeit, das Nackte in freier, natürlicher Bewegung und an Körpern zu studieren, die sich nackt natürlich zu bewegen wissen, die durch Bewegung in freier Luft und durch Leibesübung ohne Kleiderbeengung die Schönheit des Nackten in sich entwickelt haben. Was hilft es, Alte ins Freie zu stellen, Mädchen, die ohne Korsett, Männer, die ohne Stiefel kaum gehen können und deren ganze Körperentwicklung von Jugend auf an freier Ent-



Abb. 35. Das Meerweibchen. Gemälde. 1891. Dresden, Sammlung Rothermund. (Zu Seite 57.)





Abb. 36. Diebestohler Zentaur. Gemälde. 1891. Privatbesitz. (Zu Seite 41.)

faltung verhindert worden ist? Ein wirklich schöner Körper gehört schon unter günstigeren Bedingungen zu den größten Seltenheiten — und der moderne Künstler hat nur die Auswahl zwischen einer beschränkten Anzahl von berufsmäßigen oder aus Gefälligkeit stehenden Modellen. Der Grieche dagegen sah in seinen Bädern und Gymnasien und öffentlichen Spielen die Blüte der Jugend seines Volkes nackt und in der mannigfaltigsten, schönsten Bewegung.

Welchen anderen Ausweg gibt es da für den modernen Künstler, der sich ans Nackte wagt, als das Studium der Alten? Nur die Maler von Salon-nuditäten können dessen entbehren, und diese können es um so mehr, als sie andere Ziele haben, als Künstler vom Schläge Stucks. Sie geben den ausgezogenen modernen Menschen, dieser will die Schönheit des nackten Leibes aufstellen als höchstes ästhetisches Ideal, und es genügt ihm dazu nicht schon der Akt für sich, sondern es soll der bewegte nackte Mensch sein. Ohne Anlehnung an die Antike ist dies nicht möglich, und daraus entspringt wohl der „archaische“ Eindruck, den manche von Stuckschen Arbeiten dieser Art empfangen. Doch ist es unrecht, diese Art archaisch zu nennen. Man darf sie griechisch nennen — und das ist dann freilich das höchste Lob, was man ihr spenden kann.

☒ ☒ ☒ Daß Stuck nicht mit solcher Höhe begann, begreift sich. Das Schwerste der Kunst fällt keinem Anfänger in den Schoß. Man sehe sich die hier gegebenen und nach der Zeitfolge ihrer Entstehung angeordneten Abbildungen solcher Wege einmal aufmerksam darauf hin an, wie aus dem ausgezogenen Akt-



Abb. 37. Die Rivalen. Gemälde. 1891. München, Frau von Lenbach. (Zu Seite 40 u. 41.)

modell mehr und mehr der nachtschöne Mensch wird. Es ist lehrreich und erfreulich. Man vergesse dabei aber nicht, auch den beigegebenen Altstudien einige Aufmerksamkeit zu schenken. Es sind hier aus einer gewaltigen Fülle nur wenige Proben gegeben — die Mappen des Künstlers sind voll davon. Er kann sich nicht genug tun im Altzeichnen, denn, wenn das auch ein Nothbehelf ist an Stelle des freien Studiums der Nacktheit, wie es den Alten beschieden war, so ist es doch eben darum um so nötiger, denn nur der Künstler, der das Altmodell gewissermaßen auswendig lernt, vermag es zur höheren Feier der reinen Schönheit zu überwinden. Nur das heftigste Bemühen um die Realität verhilft zur wahren Freiheit des Schaffens, berechtigt eigentlich erst dazu.

Und alle diese Mühen um etwas, das die Sitte verpönt, so sehr verpönt, daß es Leute gibt, die es nicht einmal der Kunst verstaten wollen? Ist es nicht merkwürdig? Wie läßt sich das erklären bei einem Menschen, der sonst so gar keine Neigung hat, sich am Bestehenden zu reiben? Stuck ist nämlich durchaus keine Kampfnatur. Er denkt nicht daran, mit seinem Schwarme von Nacktheiten einen tendenziösen Gegensatz zur Zeit und ihrer Auffassung vom Sittlichen zu betonen. Es ist nötig, darauf hinzuweisen angesichts der Versuche, alles als Zügellosigkeit und Frechheit zu brandmarken, was in Wahrheit nur eine unverfränkelte Freude am rein Kreatürlichen ist. Dem Menschen ward das Paradies genommen, und er gab sich die Kunst dafür; man kann sagen, daß sie ein heidnisches Vergnügen in Gott ist. Freilich kann das keiner erjagen, der's nicht fühlt, und heute sind diese Gefühllosen in der Mehrzahl. Wir wollen nicht mit ihnen streiten, denn es gibt keine Aussicht auf Verständigung durch böse Worte; aber wir dürfen verlangen, daß auch sie es unterlassen, zu schmähen und zu verdammen.

Wir kehren zurück zur Betrachtung der Frühwerke Stucks, die wir ausführlicher behandeln, weil sich gerade in ihnen die Wesensart dieses Künstlers deut-



Abb. 38. „Es war einmal.“ Gemälde. 1891. Privatbesitz. (Zu Seite 57.)

lich, wenn auch noch nicht in Vollkommenheit, offenbart. Der „Luzifer“ steht vor uns, der sein Hauptbild in der zweiten Münchener Jahresausstellung (1890) war (Abb. 20).

Der Gedanke, daß hier das Gegenstück zum Wächter des Paradieses gegeben sein sollte, lag nahe, und man geht nicht fehl, wenn man dies annimmt. Dort volles, strömendes Licht, alles umgloriolt, umgossen von Sonne, hier nur ein schwaches Flimmern, das fast mühsam in die feuchte Luft eines grün-violetten Nebelheims fällt. Ein Phosphortropfen Licht als letzte Erinnerung an den, der Lichtbringer hieß: Luzifer. Aber daneben aus der Seele des Verstoßenen heraus zwei heiße, rote, stechende Lichter: die Augen des innerlich Glühenden. Zwei Funken vom Herde der Rache, dessen Feuer nicht wärmt, sondern nur zerstört. Sie würden nichts sein in der Helle; hier, im Dunkel, sind sie Herrscher.

Es ist ein großer Zug in diesem Bilde, ein Pathos des Hasses, das ergreift. Das Böse ist nicht als dummer Teufel gestaltet mit skurrilen Attributen, sondern als Dämon voll Gewalt und Größe. So hat Grabbe in seinem „Don Juan



Abb. 39. Schlafender Faun. Gemälde. 1891. München, Galerie Knorr. (Zu Seite 42.)

und Faust“ den „schwarzen Ritter“ hingestellt. So wenig der Wächter des Paradieses ein christlicher Engel war, so wenig ist dieser Luzifer ein christlicher Teufel. Aber, stammte jener aus Hellas, so stammt dieser aus unserer Zeit, in deren Tiefe es gärt. Ob der Künstler sich dessen bewußt war, bleibe dahingestellt, aber empfunden wurde es so. „Der Heizer der Maschine“ könnte man das Bild mit sozialer Beziehung umtaufen. Wenn die Gegner der Stuckischen Kunst sagten: das ist ein Zuchthäuslerkopf, kein Fürst der Finsternis, so ahnten sie dasselbe. Nur hätten sie es auch begreifen sollen. Aber das Ungewöhnliche in der Auffassung eines künstlerischen Vorwurfs, für den eine traditionelle Auffassungsart besteht, pflegt meist mit Unbehagen empfunden zu werden und schnellen Tadel auszulösen. Es gibt auch im Ästhetischen ein Verharrungsprinzip, und die Menge fühlt sich fast beleidigt durch die Zumutung, etwas Neues anzuerkennen.

Andererseits ist sie aber von einem erstaunlichen Spürfinne für Auffindung von „Anklängen“, und nichts tut gerade der Deutsche vor Kunstwerken lieber, als der-



Abb. 40. Verirrt. Gemälde. 1891. Privatbesitz. (Zu Seite 42.)

gleichen. Es scheint für viele ein sonderbares Gefühl von Genugtuung zu sein, wenn sie von einem Werke der Kunst sagen können: das erinnert an dies, und das lehnt sich an das. Der freie Genuß des Dargebotenen scheint Nebensache und das Betrachten von Bildern überhaupt nur ein Anlaß für reichliches Ausframen von Reminiszenzen zu sein. Ruhige, unvoreingenommene Hingabe, die eigentliche Grundlage jedes ästhetischen Genusses, gehört fast zu den Seltenheiten. Es ist, wie wenn einer im Anblicke der Dolomiten sagen würde: Ganz schön, aber diese Formationen erinnern doch zu sehr an die Seealpen. Für jemand, der die Seealpen nicht kennt, wäre das ja eine imposante Bemerkung, und die meisten lassen sich, in der Kunst wenigstens, durch derlei wirklich imponieren.

Die beiden Bilder, die Stück in der zweiten Münchener Jahresausstellung neben dem Luzifer in die Öffentlichkeit brachte, hatten in der Hauptsache einen solchen succès de comparaison. Böcklin! rief man; jetzt fängt er an, Böcklin nachzumachen.

Die beiden Bilder waren „Phantastische Jagd“ (Abb. 33) und „Meckerei“ (Abb. 24).

Wer jemals Böcklinsche Bilder mit Faunen und Zentauren gesehen hat, wird nicht recht begreifen, wie man in diesen Bildern eine Nachahmung des Schweizer Farbenlyrikers erkennen wollte. Diese „Erinnerung“ war wirklich zu billig. Sie kam nur vom Stoffe her. Denn Auffassung sowohl wie Technik unterschied sich sehr stark von der Böcklins. Gerade in diesen Frühwerken, wo Stück das Landschaftliche so durchaus modern behandelt und auch in der Gestaltung dieser Fabelwesen einen fast realistischen Zug aufweist, ist nichts, was an den Meister erinnert, der vor Stück die Welt der antiken Mythologie neu aufleben ließ.



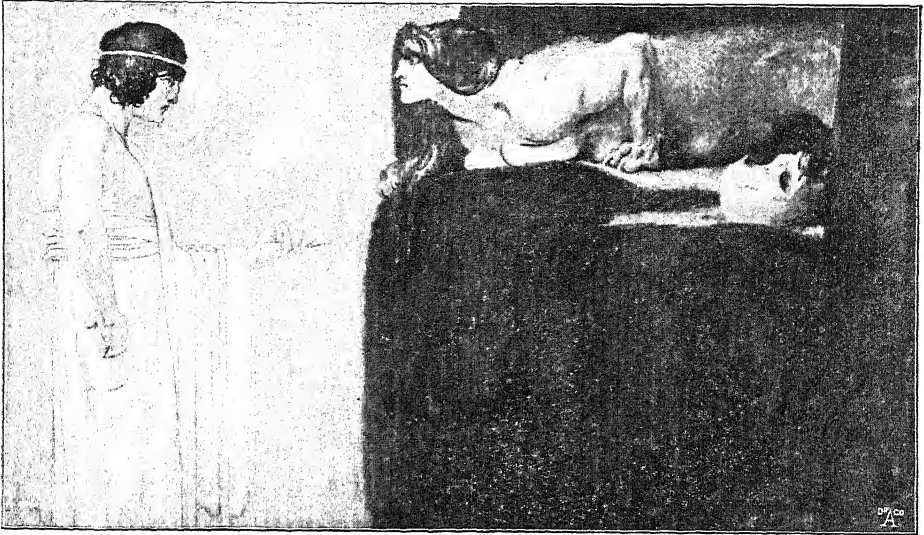


Abb. 41. Sphixus löst das Rätsel der Sphinx. Gemälde. 1891. (Zu Seite 46.)

Wir können ein Eingehen auf diesen Vergleich also billig unterlassen, wollen vielmehr versuchen zu schildern, wie Stuck damals an solche Stoffe herantrat.

Zuerst dies: Er verlegte sie in deutsche Natur. Es waren deutsche Wälder und Wiesen, auf denen sich sein Fabelvolk tummelte. Und: Dies Fabelvolk selber sah noch nicht sehr griechisch aus, eher deutsch und jedenfalls modern. Damals schuf er solche Bilder mehr als Dichter, denn heute. Nur vereinzelt sind in dieser Zeit Werke dieses Stoffgebietes von ihm, in denen er schon Maler in dem Sinne ist, wie später. Die „Belauschung“ (Abb. 23) gehört zu diesen Ausnahmen. In diesem Werke kündigte sich überhaupt zum erstenmal der spätere Stuck deutlich an, der Schwelger in tiefen Tönen, starken Kontrasten, der reine Maler.

Die übrigen Werke dieser Art von damals wirken nicht so unmittelbar als starke Malerei, sondern mehr als Stimmung und Freude am Fabulieren.

Die Stimmung gibt er durch die Landschaft, durch eine ganz moderne, impressionistisch gegebene Landschaft, in denen ein bald zitterndes, bald wehendes Spiel von Farben ist, ein nicht gerade peinlich realistischer Natureindruck, aber doch ein Eindruck von geschauter Wirklichkeit, die nicht als Traumbild wirken soll, sondern als Wiedergabe einer positiv sinnlichen Wahrnehmung. Man kann die Bocks- und Pferde- und Hirschmenschen wegnehmen, und es bleibt ein Stück poetisch angesehener schöner Natur von einem eigenen Stimmungsreize.

Aber der Landschaftsmaler, der Landschaftsdichter ist in Stuck nur ein Wesensteil. Er hat nicht die Leidenschaft des reinen Landschafters, für die alle Staffage zur Nebensache wird. Durch die Stimmung allein erscheint ihm die Natur nur selten so belebt, wie sein Gestaltungstrieb es wünscht, sein inneres Auge es sieht. Und da das Landschaftliche schon in einer Stimmung gesehen und wiedergegeben ist, die etwas Seltsames, Verwobenes hat und gleichzeitig etwas Elementares, man möchte sagen von Menschen Unberührtes, so kann dazu keine menschliche, keine realistische Staffage passen. Es muß etwas anderes, Eigenes sein: zur Elementarnatur ein Elementargeschöpf, Wesen, die mehr als der Mensch unmittelbar natürlich sind, gewissermaßen Zusammenklänge mit der Natur, nicht „Herren der Erde“, denen die Kreaturen dienen sollen, sondern wilde Kinder dieser Natur, animalisch und dabei dämonisch. Aber sie mußten vom Menschen, dessen Körper der Hauptvorwurf dieses Malers ist, doch auch etwas haben, einen Teil des Körpers wenigstens; es mußten Halbmenschen sein. In ihnen konnte Stuck



Abb. 42. Weidende Pferde. Gemälde. 1891. Schleißheim, Sezessionsgalerie. (Zu Seite 55.)

das zum Ausdruck bringen, was er wollte: tierheiteres, ganz uraltes Behagen an natürlicher, unverkümmerter Existenz und eine gewisse Ahnung alles Menschlichen.

So bevölkerten die Griechen in der Jugendkraft der Phantasie eines Hirten- und Jägervolkes ihr Land mit seltsamen Wesen, in denen etwas von ihnen und etwas vom wilden Tiertum war, und diese Gebilde einer dichtenden Phantasie schufen sie dann in kunststreifer Zeit zu Gestalten um, die bis auf heute Leben behalten haben, obwohl sie nie reell lebendig waren. Aber diese Halbmenschen waren ihnen keine Untermenschen, sondern, obwohl halbe Tiere, Halbgötter — wir würden heute sagen Übermenschen. Alles Kräftige war in ihnen über den Menschen hinaus potenziert: das Sinnliche wie das Mystische. Es waren Wesen, die mit der Kraft wilder Tiere genossen und geheimnisvolle Kräfte besaßen, wie die großen Götter:

Dämonisch Volk, von Göttern hergezeugt  
Aus der Natur unmittelbarem Schoß,  
Der ungeheuren Mutter — Tier und Gott.  
Die goldene Zeit war ihre Zeit.

Dann kam der Mensch, nicht Tier mehr, noch nicht Gott,  
Ein allzu schwacher Mischling, und erschreckt,  
Entsetzt vor diesem Bastard floh das Volk  
Der Göttertiere, und die Welt ward grau.

Aber die Dichter erinnern sich dieser Zeit immer wieder und hören nicht auf, von ihr zu reden wie von etwas Wirklichem, und wenn so ein Dichter gleichzeitig ein Maler ist, weiß er sie uns auch zu zeigen. Goethe hat darüber gesprächsweise

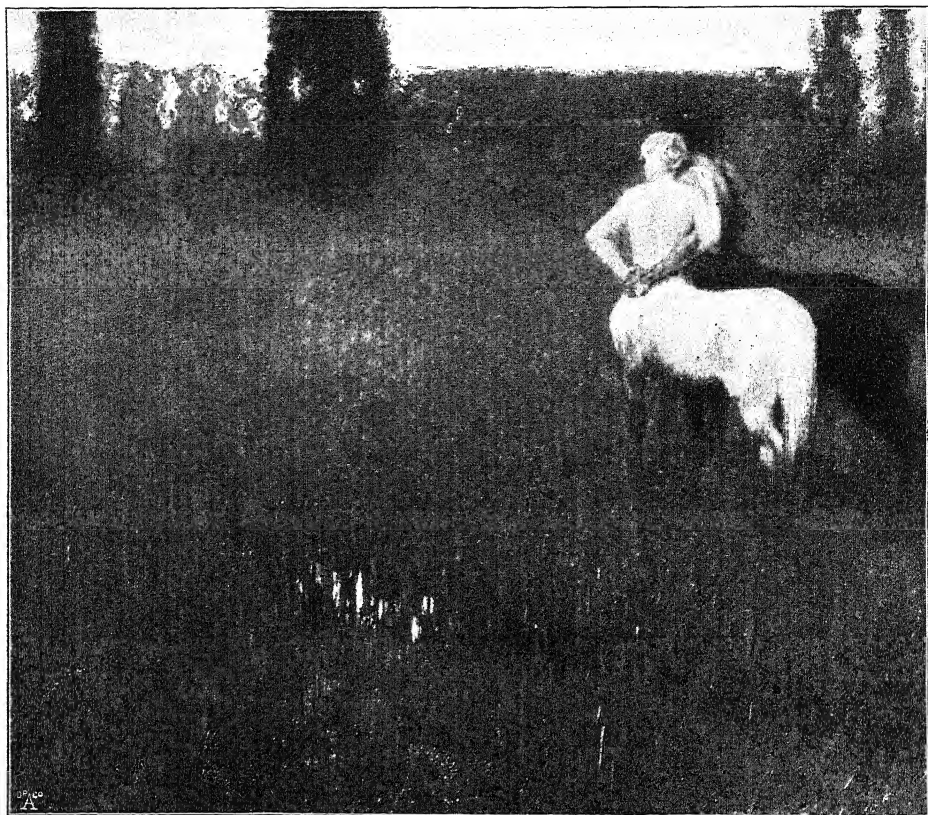


Abb. 43. Sonnenuntergang. Gemälde. 1891. Privatbesitz. (Zu Seite 41.)

einmal dies gesagt: „Die Künstler sind wie die Sonntagskinder; nur sie sehen Gespenster. Wenn sie aber ihre Erscheinung gesehen haben, so sieht sie jedermann.“

Wir sollten solchen Dichter-Künstlern also dankbar sein und nicht, wie jener Berliner Realist, verlangen, man möge uns zuvor einen leidhaftigen Zentauren zu Berlin Unter den Linden vorstellen. Das ist zuviel verlangt von jedem, der nicht selber ein Sonntagskind ist.

Daß Stuck eins ist, hat er bewiesen, und wer Augen hat, zu sehen, der sehe nun:

Da haschen sich zwei im dämmerigen Walde. Zwischen dünnstämmigen, weiß aus dem schattigen Grün heraus leuchtenden Birken bricht, man hört die Äste knacken, in leidenschaftlichem Galopp ein Rappenzentaur hervor, stürmisch die Arme gebreitet nach einer üppigen Schimmelzentaurin. Die lockt und lacht und winkt und weicht, und ihr Flachshaar umweht sie dabei wie ein weißer Schleier. Mund und Auge lachen ihr und sagen: Wenn die letzten, matten Sonnenlichter verglommen sind und alles umarmt ist von der samttschwarzen Nacht — dann haßt du mich! („Verfolgung“, Abb. 27.)

☒

☒

☒

Nicht immer ist es bloß ein Haschenspiel, mit dem das Weibchen gewonnen wird. Oft gilt es Kampf wie zwischen brunftenden Hirschen. Der Abendregen flatscht auf den geweihten Boden, der schon fast Pfütze ist, und Brust an Brust ringen in rasender Umarmung zwei Zentauren, ein blonder und ein schwarzer. Schon läßt der blonde schlaff die Arme sinken, und sein Pferdeleib ist halb in den Pfützenbach geneigt, der unter den Hufen der Kämpfer aufspritzt; sein offener





Abb. 44. Damenbildnis. Gemälde. 1906.  
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.  
(Zu Seite 148.)



Mund sucht Luft und möchte schreien. Der schwarze Sieger aber blickt schon im sicheren Triumph vom Überwundenen weg halb rückwärts, wo im Busch dunkel die zage Wartende steht, um deren weißen Leib die zwei ringen. Kaum sichtbar blickt sie durch den Schleier des senkrecht herabwehenden Regens, hin- genommen von Bewunderung und Schrecken vor der Kraft dessen, dem sie angehören soll (Abb. 37).

Es kracht im Forst, und unter tausend Splintern  
Sprießt auf ein neues Reis,  
das ist der Schluß.  
(Liliencron.)

☒ ☒ ☒

Das waren „Die Ri- valen“. „Nach Sonnen- untergang“ (Abb. 43) stehen dann die beiden, der Sie- ger mit seiner Ersiegten, wenn der Regen verrauscht ist und der Gruß der schei- denden Sonne rotgolden hinter buschigem Schatten- grün in prunkenden Farbenstreifen verglüht, eng beieinander und genießen den Abendrost und das Glück ihrer Zweifamkeit.

☒ ☒ ☒

Einsamkeit behagt denen vom Stamme der Zentauren weniger. Da braust einer aus dem Walde heraus mit donnerndem Galopp, schlägt die Erde mit den Hufen und die eigene Brust mit den Fäusten, wirft den Schweiß und brüllt in die leere Luft. Ihn reitet die Sehnsucht, ihn reitet Eros. Der lacht und figelt den wütenden Koloß mit seinem Pfeile. Das wird ein Ritt durch Kreuz und Quer und über Stock und Stein. Den Reiter aber wirft selbst der tollste Zentaur nicht ab („Liebestoller Zentaur“, Abb. 36).

☒ ☒ ☒

Aber längst schon vor Jägern und Kriegern wußten die Zentauren nach dem Verse zu leben:

Was rettet vor der Liebe?  
Die jache Jagd, der grimme Krieg!

Der sanfte Hirschmenschen mit dem schlanklangen Oberkörper ist die Beute des wilden Hengstmenschen mit dem fellhaarüberzottelten Rückgrat. Der weiß zu jagen und zu treffen und mischt seinen Jägerjauchzer mit dem letzten Qualschrei aus dem wild hintenüber geworfenen Kopfe mit dem breiten Schaufelgeweih (Abb. 33).

☒ ☒ ☒

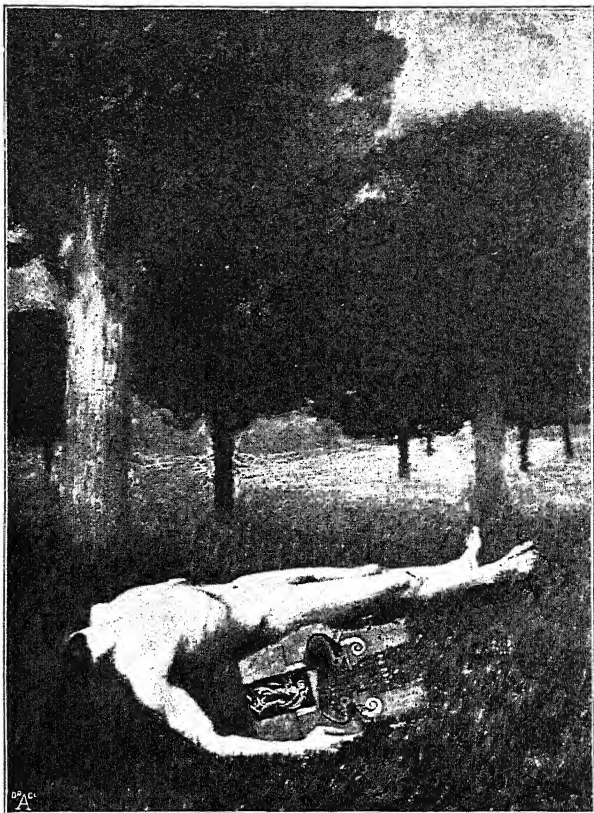


Abb. 45. Orpheus. Gemälde. 1891. Privatbesitz.  
(Zu Seite 57.)

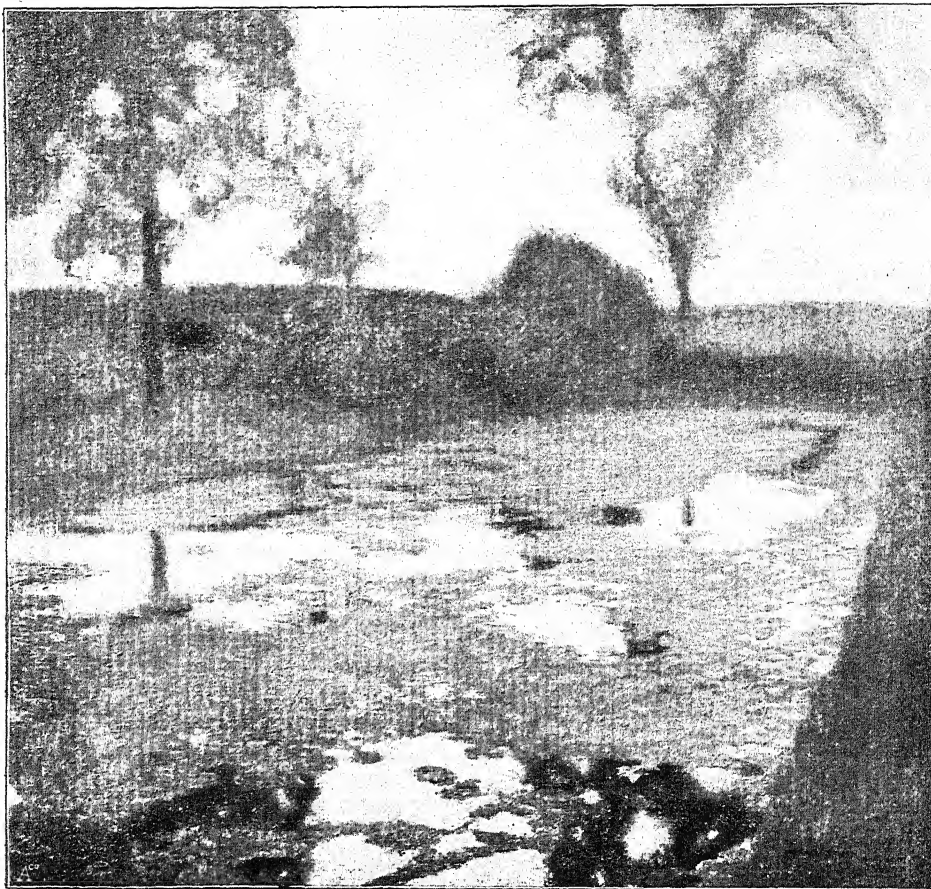


Abb. 46. Abend am Weiher. Gemälde. 1891. Mannheim, Sammlung Blum. (Zu Seite 54.)

Wir sehen, die Zentauren sind kein gemütliches Volk. Urwaldstark und urwaldswild. Die Jäger und Krieger kommen von ihnen her, nicht die Schäfer und Hirten.

Der große Pan aber, aller Faunen Oberster, ist ein Hirten- und Weidegott. Seine Kinder, Faune und Panisken, sind milderer Art.

Selbst, wenn sie kämpfen, geht's nicht gleich ums Leben, sondern ist mehr ein Spiel wie zwischen jungen Böcken, ein Spiel, das Beulen gibt, aber keine Wunden („Zweikampf“). Behagliche Schlemmer in Kohl und Kraut und Hülsenfrüchten, sind sie mehr phlegmatischer Natur und haben entschieden Humor. Der geht ihnen nur verloren, wenn sie sich im Schnee verlaufen haben und so frieren müssen, daß sich eine ganze Farbenskala des Frierens auf ihrer nackten Haut zeigt („Verirrt“, Abb. 40).

Wie die Sonnenlichter, die in den grünen Wald tropfen, in breiten Kringeln auf dem moosigen Boden spielen, so spielen sie um die breiten Bäume des Waldes und necken und haschen sich („Neckerei“, Abb. 24). — Und später, müde, klettert man auf einen bequemen Ast, legt sich breit vornüber und schläft. Unten murmelt der ziehende Fluß und rauschen die Wiesen. Gefundes Schnarchen klingt dazu wie Grundbaß („Schlafender Faun“, Abb. 39). — Oder aber, wenn man schon zu dick zum Klettern und empfindlich gegen Hitze ist, sucht man sich ein Schattenslager zu ebener Erde, wo niederhängende Zweige ein breites, grünes, kühles



Abb. 47. Pallas Athene. Gemälde. 1891. Privatbesitz. (Zu Seite 58.)

Laubdach geben. Neckt dann die Sonne, die überall hinguckt, zuweilen, so wälzt man die Bäume in schlafender Flucht und rettet, was zu retten ist, vor der Schmorenden („Siesta“, Abb. 28). — Jagd gibt's wohl auch, aber nur auf Glühwürmchen, die bald gefangen sind. Da sitzen zwei junge Faunchen im Dämmer einer umbuschten Wiese, hocken im Grase und spielen mit der schönen, glänzenden Beute. Der ältere hat eins in der Hand, und aufmerksam sieht der ganz kleine, wie es grünfilberfeurig in der Hand des Kameraden glimmt. Im grünen Halbdunkel des Grases flimmern noch ein paar der lebendigen Punkte. Am Himmel weht wolfiges Abendlicht (Abb. 51).

⊗

⊗

⊗

In diesen kurzen Darstellungen werden nur diejenigen Werke mythologischen Inhalts behandelt, die aus der Frühzeit des Meisters sind. Er hat später ähnliche Stoffe behandelt, ein paarmal die gleichen, und es wird sich zeigen, daß er sie anders behandelt hat.

Che wir dazu übergehen, liegt es uns ob, die übrigen Arbeiten aus der ersten Zeit kurz zu kennzeichnen und klarzulegen, inwiefern von einer „ersten Periode“ Stücks im Vergleich zu späteren gesprochen werden muß.

Andeutungsweise ist das bereits geschehen. Will man versuchen, es in eine Formel zu bringen, so wäre etwa dies zu sagen: In der Entwicklung Stücks ist eine Anfangsperiode ziemlich deutlich abzugrenzen von einer mittleren Zeit, die sich als Übergang zu seiner jetzigen Schaffensart kennzeichnet, die man wohl jetzt schon als die eigentliche, ganz und reif persönliche Manier des Meisters ansprechen kann, von der er sich kaum mehr wesentlich entfernen wird. Die erste Schaffensperiode, die Zeit des

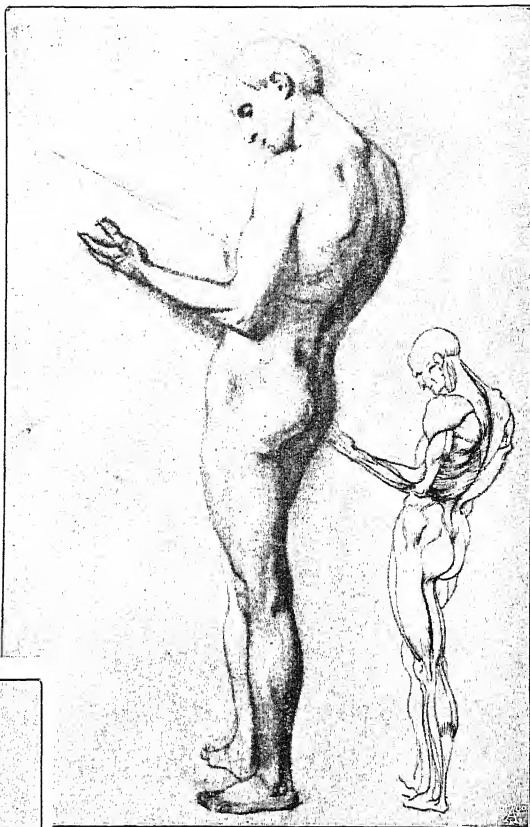


Abb. 49. Studie zum „Drpheus“.

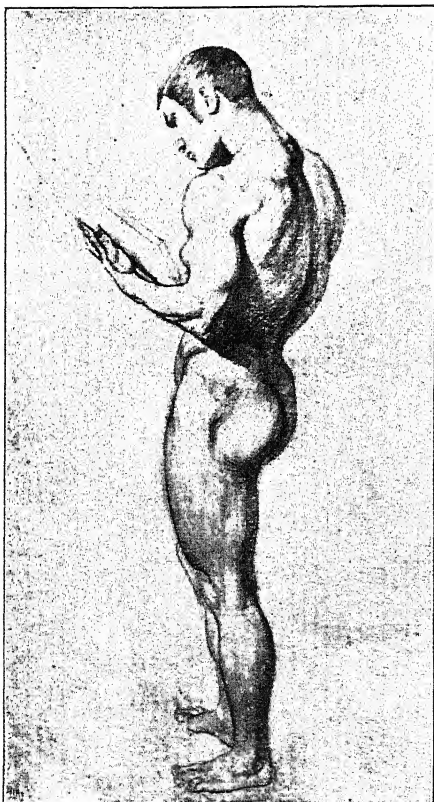


Abb. 48. Studie zum „Drpheus“. (Vgl. Abb. 50.)

jungen Stück, steht unter dem Zeichen der modernen Technik und der modernen Landschaftsanschauung. Man sieht es ihr an, daß sie mit der Pleinairperiode der modernen Kunst zusammenfällt; die große Kraft und Entschiedenheit der Farbe, nach der hin sich der Maler Stück immer mehr entwickeln sollte, fehlt im allgemeinen noch. Anstatt breit hingestrichener Farbenflächen zeigt sich eine gewisse Zerstreuung der Farbe oder ein schleieriges Farbenweben. Die tiefen Töne sind selten; dafür gibt es Bilder von einer fast blendenden Helle: Weiß-gelb-golden — Sonne auf Sand. — Zeichnerisch fehlt noch die strenge Linie, ein eigentlicher Linienstil, wiewohl er sich schon oft genug ankündigt. — Im eigentlichen Gestalten fehlt gleichfalls noch die stillichere Kraft, auch haben die Figuren noch nicht das Plastische, was später Stücks Gestalten auszeichnet. Sie sind



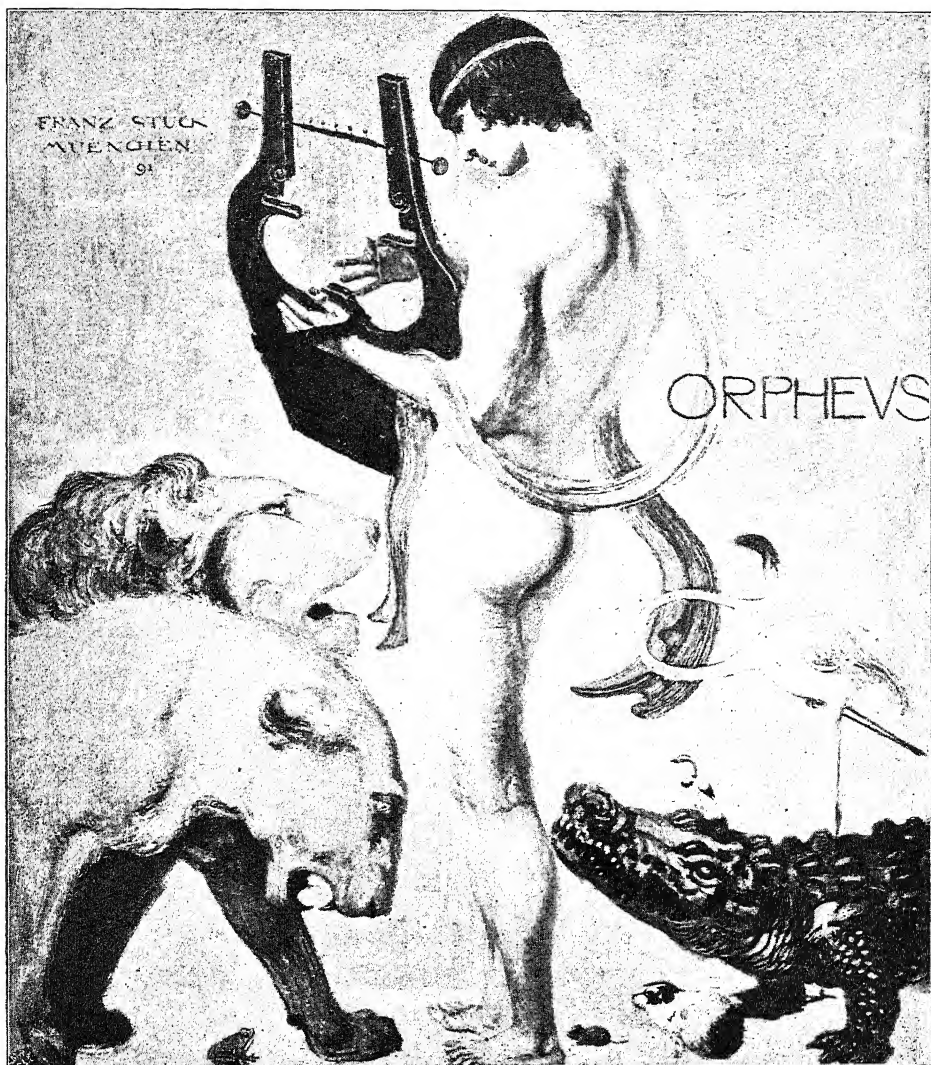


Abb. 50. Orpheus. Gemälde. 1891. Stuttgart, Herzog von Urach. (Zu Seite 58.)

noch nicht auf die einfachste Form zurückgeführt, sondern, nach Art der Realisten, reich mit Details ausgestattet. — Im übrigen zeigt Malerei und Auffassung mancherlei Anklänge sowohl an die eben zum Durchbruch gelangte Kunst der Realisten wie an die spezifisch Münchener Kunst jener Zeit; man wird zuweilen an Seiz, zuweilen an Biglheim erinnert. — Das Persönlichste ist ein gewisser poetischer Zug und eine ganz freie Art, antik mythologische Stoffe modern zu behandeln. — Das Landschaftliche, das bei dem späteren Meister immer mehr zurücktritt, nimmt einen verhältnismäßig breiten Raum ein und ist von besonderem Reiz sowohl als Malerei wie als Stimmung.

☒

☒

☒

Gehe wir zu den reinen Landschaften Stucks übergehen, die sämtlich seiner ersten Zeit angehören und zu genauerer Betrachtung Anlaß bieten, seien noch einige Figurenbilder aus dieser Zeit kurz gekennzeichnet.





Abb. 51. Glühwürmchen. Gemälde. 1891. Im Besitz des Prinzregenten von Bayern. (Zu Seite 43.)

Ein paar davon können fast als Studien zu späteren Bildern, die denselben Stoff behandeln, angesehen werden. So: „Ödipus löst das Rätsel“ (Abb. 41), „Sphinx“ (Abb. 31) und die „Vertreibung aus dem Paradiese“ (Abb. 97).

Das Sphinxthema scheint Stück besonders anzuziehen. Die Tiefe lockt, und wenn sie gar Weib und Riesenfuge zugleich ist, dann mag ein malender Ödipus sich wohl ein paarmal verlocken lassen.

Da liegt sie auf hohem, feuchtem Felsen, an dem es von Algen und Moos schleimig hinaufkriecht, über einem schwarzen Gewässer; die roten Raubtierpupillen, zwei steile Striche, starren und lauern auf Beute; die eine Branke lastet wuchtig vor, der Kakenleib ist lässig gebreitet; eine schwarze Mähne fällt strähnig vornüber.

Wer mag so wissenslüstern sein, zu dieser bösen Rätselrauerin zu steigen?

Dieser Ödipus da „forcht sich nit“. Er sieht der grimmigen Philosophin gelassen ins unangenehm megärenhafte Antlitz und doziert mit gespreizten Fingern: „Ad 1 so, ad 2 so, und daher ad 3 und 4 so und so. Nun friß mich, wenn du magst.“

Wird sie ihn fressen? — Diese Art Philosophen pflegen sich doktrinär mit dem Leben abzufinden und tödlichen Umarmungen aus dem Wege zu gehen.

Man wird der späteren Sphinxdarstellung, wo die letzte Antwort von der Fragerin selber mit tödlichem Kusse gegeben wird, wohl nicht bloß malerisch einen höheren Rang einräumen müssen, als dieser früheren Behandlung, die fast dazu verlockt, als Satire ausgelegt zu werden.

Die erste Darstellung der Vertreibung aus dem Paradiese deckt sich fast völlig mit der späteren, die nur größer und als Malerei sowohl wie in der Darstellung der nackten Figuren vollkommener ist. Es ist also angebracht, sie nur zu erwähnen.

Im „Samson“ (Abb. 32) zeigt sich schon das Plastische und Monumentale des späteren Stück, aber die starke Farbigkeit fehlt dem grau in grau gehaltenen Bilde, bei dem man eher an eine der Arbeiten des Herkules zu denken geneigt

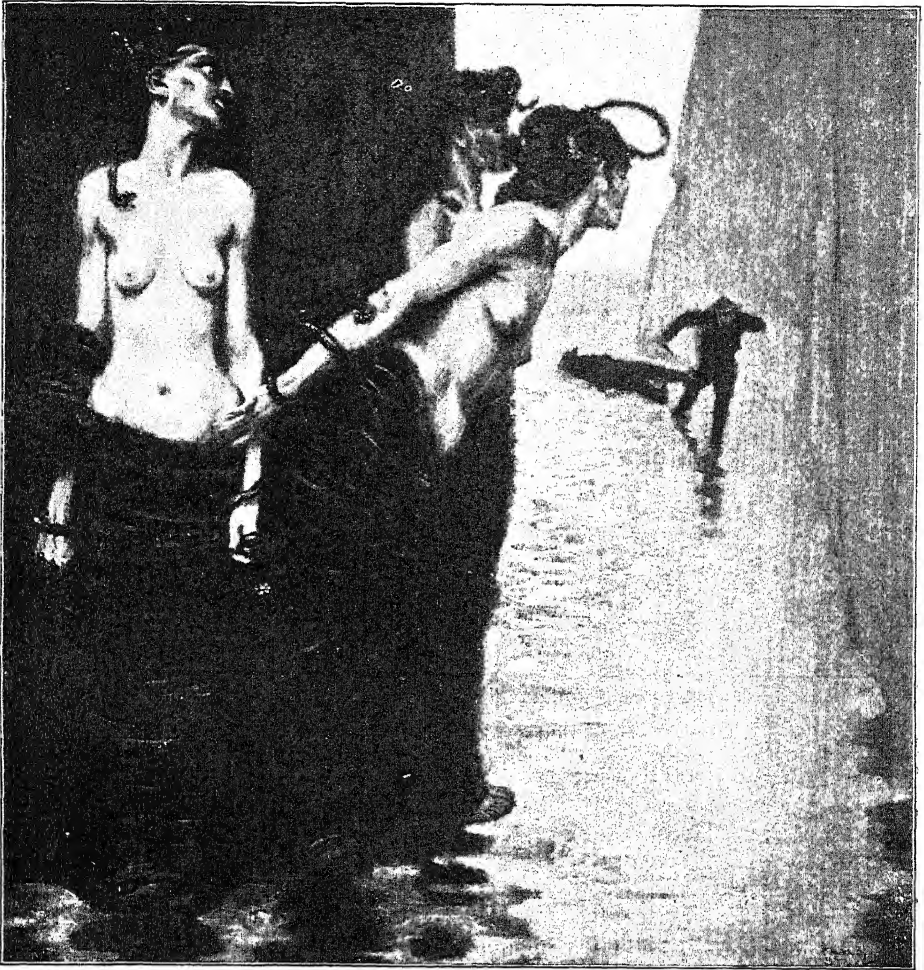


Abb. 52. Der Mörder. Gemälde. 1891. Privatbesitz. (Zu Seite 60 u. 79.)

ist, als an die Tat des alttestamentarischen Kraftmenschen. Aber es war dem Künstler wohl sehr gleichgültig, ob Jude oder Helle — das Modell war gewiß aus Bayern, und die Muskeln sind die Hauptsache, als welche sie international sind. Stuck hat eine besondere, man möchte sagen: niederbayerische Vorliebe für solche Vorwürfe. Es ist eine Art künstlerischer „Krafthuberei“, und es gehört wirklich ein künstlerischer Samson dazu, derlei so auszudrücken, wie es hier geschieht. Überwindung gefährlicher Schwierigkeiten, zumal anatomischer Natur, ist häufig ein Charakteristikum Stuckscher Kunst. Er könnte ganz gut diesen Samson im Wappen führen.

Daß derselbe Künstler darauf kam, einen „Doid“ (Abb. 30) zu malen, zeigt, wie wenig einseitig er ist. Wenn Bilder wie der „Samson“ und eine Reihe anderer ganz aufs Äußerliche gestellt sind und wie eine Verherrlichung der arbeitenden Muskeln wirken, so ist dieses Bild ganz Innerlichkeit, ganz Seele. Aber es ist nicht eigentlich deutsche Innigkeit, nicht das völlige Gemütsversenken und Aufgehen in liebevoll erfüllter Enge, sondern ein Zug von Feierlichkeit ist dabei, ein Zug ins Weite. Die ganze Sommerherrlichkeit liegt über dem Bilde. Diesem Schatten- gange fühlt, sieht man es an, daß heißeste Südsommer Sonne über seinen Wipfeln

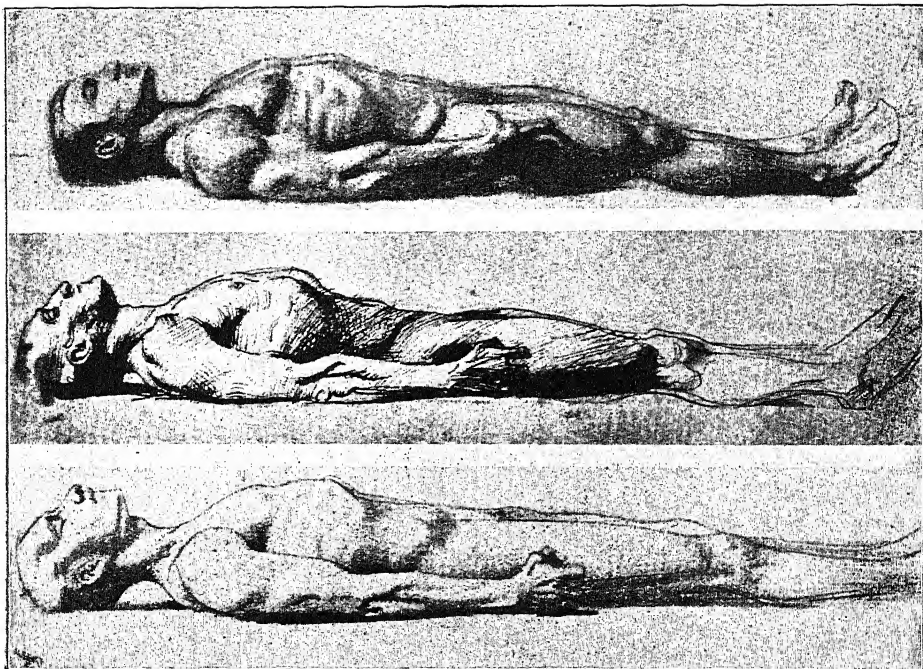


Abb. 53. Studien zur Pietà. (Vgl. Abb. 55.)

brütet, glutet in breiten, flimmernden Wellen. Mit großen Augen schaut sie selber hinein in das kühle Dämmerdunkel, und es ist, als ob der Mann mit der Lyra auf sie zuginge.

Aber sein Blick geht nach innen, und auch die Töne fängt er mit dem Herzen auf. Er hat die Sonne in sich. Mit allen Poren seines Leibes atmet er sie ein, jeder Tropfen seines Blutes ist voll von ihr, jeder Nerv hebt in der Wollust ihrer Herrlichkeit. Die eigene Glut, die in ihm geboren ist, und der Sonnensegens, der in ihn eingeht, gatten sich in seiner Seele und gebären das Lied.

Das ist es, was in diesem Bilde ganz wunderbar zum Ausdruck gebracht wird: wie der begnadete Mensch mit nach innen gewandtem Blick dennoch sinnenganz im Schönheitszauber der Natur aufgeht, in ihr blüht und fruchtet.

Warum gerade „Ovid“? Warum nicht „der Dichter“ schlechthin? Ist es eine Huldigung an den Dichter der Metamorphosen und der ars amandi als an einen wesensverwandten Künstler? Dies könnte man nur aus dem Munde des Künstlers vernehmen. Aus seinem Bilde aber, und dazu braucht man keinen Kommentar, klingen wirklich die strengen und doch graziösen Rhythmen des Sängers der Verwandlungen und der Kunst zu lieben, denn es ist seines Geistes ein Hauch darin: Kraft, Schönheit, Stimmung, Sinnenfreude.

Diesem Dichter war Pan nicht tot, und auch im „Liebesfrühling“ lebt der alte Gott der zeugenden Mittagshize. Die zwei Seeligen hier sind in Arkadien und wissen ohne Nießsche, daß alles, was man aus Liebe tut, jenseits von Gut und Böse geschieht. Soll man mit heuchlerischen Worten bedecken, was der Künstler hier nackt zeigt? Soll man verhehlen, daß das hier — Heidentum ist, südlandisches, sinnliches Heidentum? „Amor triumphator“ spricht hier deutlicher für seine Macht und Gottheit, als auf dem kleinen Schildebilde, wo er ein bißchen barock und dabei münchener-kindhaft aussieht (Abb. 21).

Wenn ein Künstler, wie es Studt immer tut, sich so offen zu einer antinaturalistischen Auffassung der Sinnlichkeit bekennt, so deutlich es immer und immer



Abb. 54. Kämpfende Amazone. Gemälde. 1897. Schleißheim, Sezessionsgalerie.  
(Zu Seite 110.)





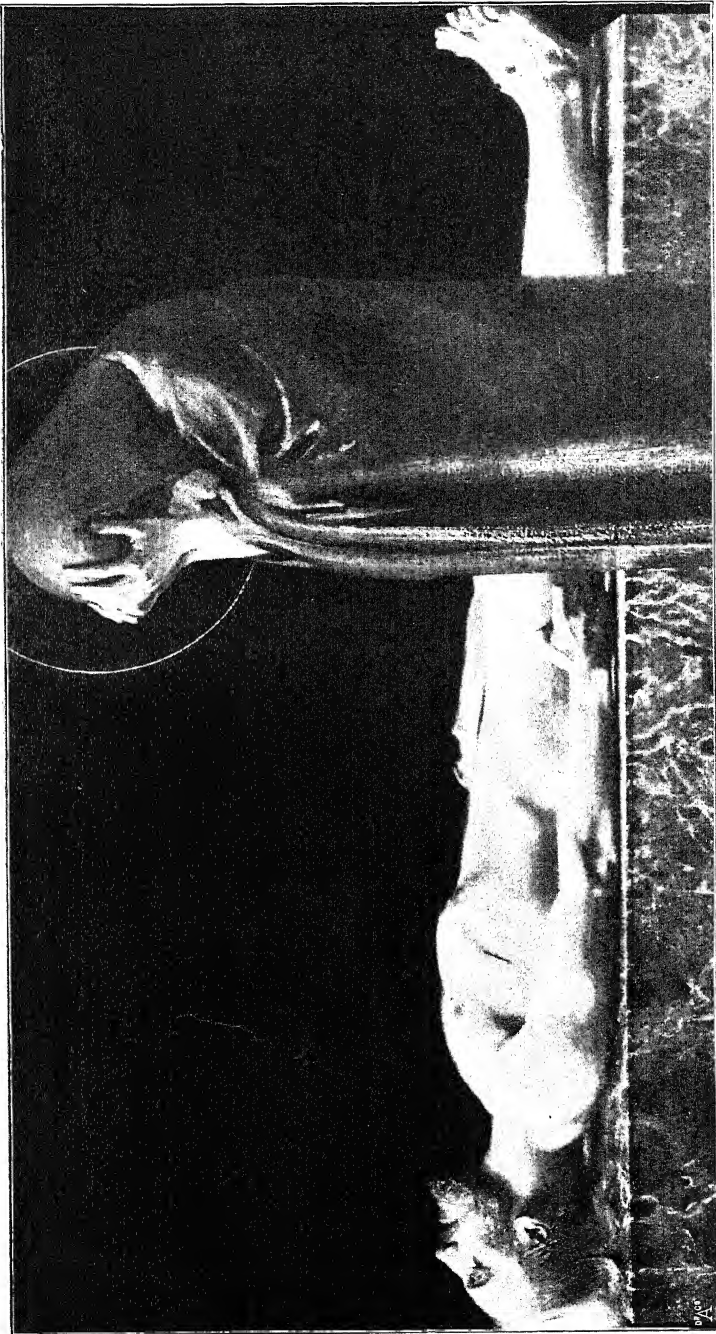


Abb. 53. Plena. Gemälde. 1891. Frankfurt a. M., Städtisches Institut. (Zu Seite 64.)



Abb. 56. Der Sieger. Gemälde. 1891. Stuttgart, Herzog von Urach. (Zu Seite 58.)

wieder aussagt, daß Gros ihm kein Teufel ist und keine Verkörperung von Ur- und Todsünde, so haben wir kein Recht, dies zu bemänteln und etwa eine ästhetische Hintertüre aufzutun, durch die er vor den Verwünschungen moralischer Zeterer entweichen könnte. Er würde furios dazu lächeln, denn seine Art braucht ebenso wenig Hintertüren, wie irgend eines Ehrlichen und Ganzen Art. Und, was die scheltende Moral betrifft, so dürfen wir wohl sagen, daß sie hier am unrichtigen Platze empört ist. Die Keinheit des Nackten soll sie unbehellig lassen, auch wenn ein Moderner sie darstellt, oder sie soll ehrlich genug sein, alle Museen zu schließen und zu gebieten, daß man aufhöre, in den Gymnasien die ästhetische Kultur des Altertums zu preisen. Solange wir den Namen Goethe mit Ehrfurcht und Verehrung nennen dürfen, solange muß es auch erlaubt sein, im Sinne Goethes das Natürliche auch dann schön zu finden, wenn es das Erotische ist. Der Name Goethe ist der Schild, den wir vor das Schöne stellen, das jene mit dem Vorwurf des Schmutzes bewerfen. So wird es am klarsten, daß sie Tempelschänder sind.

Im übrigen ist ja niemand gezwungen, Goethisch zu denken und zu empfinden, und wir sind die letzten, irgendwen deshalb zu schmähen, weil er als Illustration zum Spruche des alten Logau dienen mag:



Sie sei nun,  
wie sie sei,  
die Zeit,  
So liebt sie  
doch Ver-  
schämlich-  
keit.  
Sie kann die  
Wahrheit  
nackt nicht  
leiden,  
Drum ist sie  
eifrig, sie  
zu kleiden.

☒ ☒ ☒

Die Be-  
trachtung der  
Frühzeit  
Stucks sei mit  
der Charak-  
teristik seiner  
Kunst als  
Landschafter  
bejehlossen.

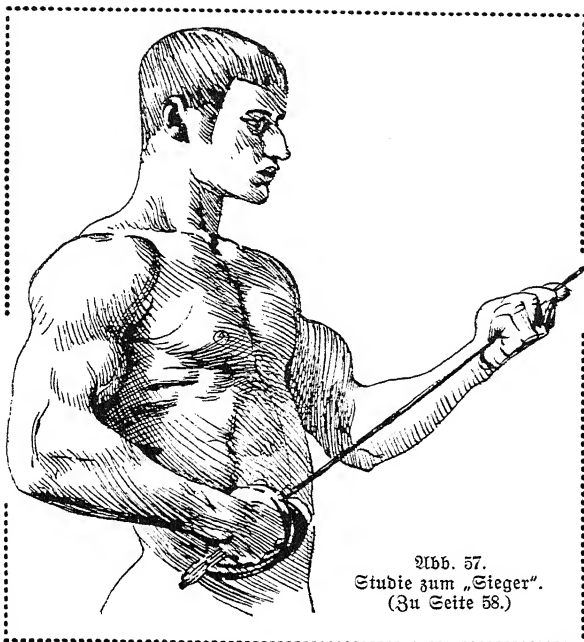


Abb. 57.  
Studie zum „Sieger“.  
(Zu Seite 58.)

Es hätte  
füglich damit  
begonnen  
werden kön-  
nen, denn in  
der Land-  
schaft liegen  
die Anfänge  
der Stuck-  
schen Male-  
rei, und aus  
der Land-  
schaft hat er  
seine besten  
Kräfte da-  
mals gewon-  
nen. Ja, man  
kann mit  
Recht be-  
haupten, daß  
seine Land-  
schaften das  
eigentlich  
Reisite seiner

ersten Zeit sind. Er hat nur in seiner ersten Zeit reine Landschaften gemalt, weil ihn sein Wesen immer mehr zum rein Figürlichen drängte, und er hat damals in der Tat alles als Landschaftler ausgesprochen, was zu sagen ihm auf diesem Gebiete gegeben ist.

Stuck war als Zeichner ganz im Figürlichen aufgegangen; als er zu malen begann, lockte ihn, wie es im Zuge der Zeit lag, vor allem die Landschaft. Es war die Zeit, als die Ateliers verlassen standen und die Maler mit Fanatismus vor der Natur saßen. Die Gegenstände in zerstreutem Lichte zu erfassen und Luft zu malen, das war das Problem, und überdies waren die alten ästhetischen Werte umgewertet, so daß man die Hexen aus „Macbeth“ zitieren durfte:

Schön ist häßlich, häßlich schön.

Es war die Zeit, als die Münchener Malerei am stärksten unter Uhdes Einfluß stand, der damals draußen in Dachau jene köstlichen Naturstudien auf die Leinwand brachte, die immer als die feinsten Dokumente des deutschen malerischen Naturalismus bleibende und hohe Geltung behalten werden. Uhde erbrachte in der Tat den Beweis, daß alles in der Natur schön ist, wenn es ein Künstler auffaßt und in Kunst umsetzt, und daß man nicht berechtigt ist, irgend etwas Naturgegebenes schlecht hin als häßlich, der künstlerischen Behandlung unwürdig zu bezeichnen. Dieser Naturalismus, der den Vorwürfen, die man als pittoresk zu nennen gewöhnt gewesen war, geflissentlich aus dem Wege ging und recht eigentlich das aufsuchte, an dem die früheren Maler geringschätzig vorbeigegangen waren, hatte eine große Aufgabe schön gelöst: er hatte die Augen dafür geöffnet, daß in der Helle draußen farbige Werte steckten, die man gar nicht mehr gesehen und, wenn man sie sah, als roh, unkünstlerisch geschmäht hatte. Frische und Unmittelbarkeit des Farbenempfindens ging von dieser Kunst auch auf die Betrachter über, und es dauerte nicht gar lange, daß man sich dankbar zu der natürlichen Farbenfreude der eben noch so gescholtenen „Spinatmaler“ bekannte. Man sah ein, daß die schwarze oder braune „Sauce“ doch gar zu arm war gegenüber der Farbenfülle in freier Luft, und man schämte sich, daß man noch vor kurzem es

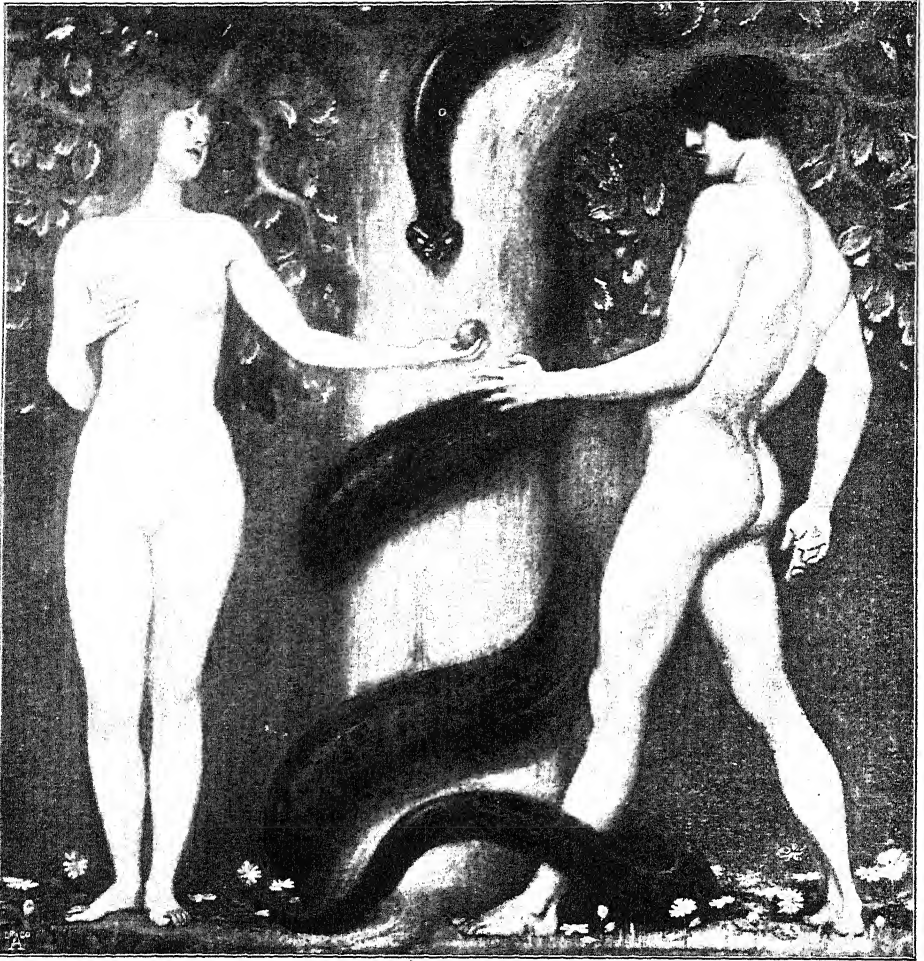


Abb. 58. Versuchung. Gemälde. 1891. Frankfurt a. M., Sammlung Gerxheimer. (Zu Seite 66.)

roh genannt hatte, wenn einer das klare Blau des Himmels unvermittelt über das saftige Grün einer Wiese setzte.

Die Maler waren fabelhaft fleißig damals, und viele kamen aus lauter Fleiß gar nicht mehr über Studien hinaus; nur wenigen war es gegeben, aus fleißigen Schülern Meister, aus treulich beflissenen Abschreibern Schöpfer zu werden, schlichte, aber in der Schlichtheit ganze und große Poeten des Natürlichen.

Diese Art Kunst stand in einem starken Gegensatz zur Überlieferung, sie war ganz unromantisch, ganz deutsch, und sie geriet schnell zur Rehrseite ihrer Vorzüge: sie bekam im allgemeinen etwas Nüchternes, auf die Dauer Langweiliges. So mußte sie die Reaktion hervorrufen, die für die Kunst unserer Tage bezeichnend ist: die Hinwendung zum Phantastischen, Fabulierenden in den Stoffen, zum Symphonischen, stark koloristischen in der farbigen Behandlung, zum Stilistischen, Ornamentalischen in der Zeichnung.

Für Stuck ist es sehr bezeichnend, daß er zwar der Lockung in die Natur keineswegs widerstand, sich ihr vielmehr ganz und eifrig hingab, daß er aber doch von vornherein eigene Wege ging, Wege, die seitab gingen und Reize suchten, die der Pleinairlandschafterei ferne lagen. Man kann sagen, daß er von vorn-



Abb. 59. Medusa. Gemälde. 1892. Privatbesitz. (Zu Seite 72.)

herein wählerischer war und nicht gleich in jedem Kohlgarten sitzen blieb. Da war nichts für ihn zu holen, der, bewußt oder unbewußt, auf Stimmungen von seltenem Klange ausging.

Es gibt eine Anzahl Naturstudien von ihm, die eigentlich nichts sein wollen, als Notizen, und es sind doch zum mindesten Skizzen zu Stimmungsgedichten der Farbe geworden. Sie scheinen ganz und gar nichts anderes als Naturausschnitte, und doch wirken sie neben den Studien der eigentlichen Naturalisten von damals wie Lyrika. Da sind walddinnere Heimlichkeiten mit schüchternen, grüngoldig tropfenden Sonnenlichtern, Baumgruppen und Wiesenhügel, zwischen und über denen das Blau des Himmels wie in gründer Ferne liegt, graugrüne Verwobenheiten von schwermütigem, aber doch nicht bangem Märchenzauber, Birkenhelle vor Hügel-schatten, Dämmerlichter im grünen, tiefen Walde — kurz: immer etwas wie Tröst-einsamkeit im Schönen, das weit weg von allen Straßen und Ädern liegt. Man begreift, daß der Künstler, der solche „Studien“ machte, niemals darauf kam, Men-schen in seine Landschaften zu stellen, denn ihr Reiz ist eben der der Einsamkeits-stimmung des Beschauers. Zu ihnen paßt nur die Gestalt von Elementargeistern.

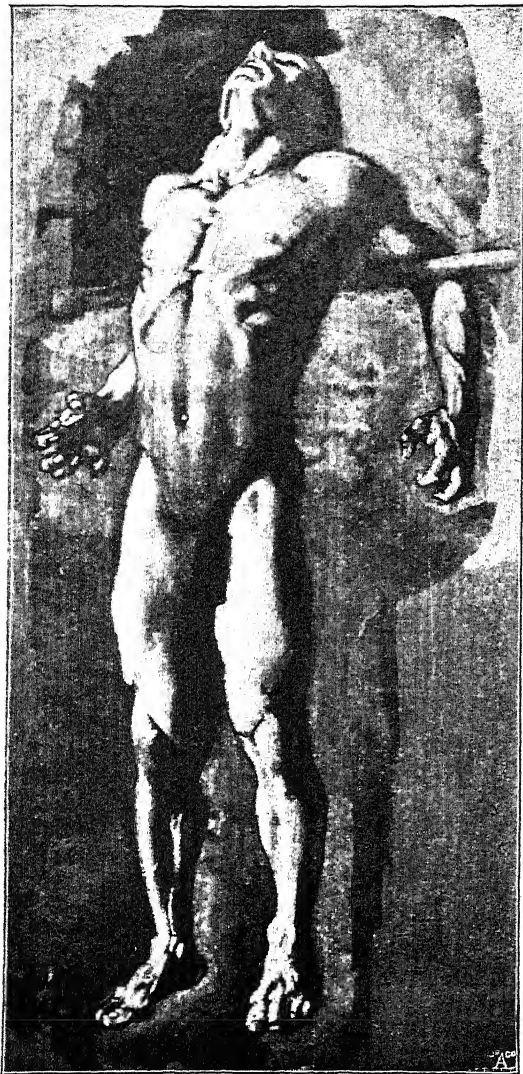


Abb. 60. Studie zur „Kreuzigung“. (Vgl. Abb. 61.)

des Müden, Lassen, Schwermütigen. Und da vom Leben ein Laut, eine Bewegung: der Sprung der Forelle im glatten, dunkeltiefen Weiher. Leise Wellen gehen im Kreise zum Ufer.

In einigen Bildern, wie „Abendlandschaft“ und „Abend am Weiher“ (Abb. 45) kommt ein Zug von Größe hinzu, und mit dem Intimen verschwindet das Trauliche, Verträumte. Diese Bilder haben die ganze Schönheit der Schwermut und Sehnsucht ins Weite. Ein Armeausbreiten und Blickvergehen. Lenau. Hölderlin.

Es ist kein Zufall, daß die Abendbilder vorwiegen. Der Abend ist die Heimat des Märchens, wie der Mond seine Sonne ist.

Niemals in dieser Zeit hat Stuck Landschaften mit menschlicher Staffage gemalt, und auch später nur zweimal. Es wurde schon darauf hingedeutet, was ihn davon zurückhielt. Einmal finden wir Tiere in der Landschaft („Weidende

Ein paar dieser frühesten Landschaftsstücke aber sind vollkommene Gedichte von einem Zauber der Farbenstimmung, daß man ihren Eindruck nur mit dem eines gesungenen Liedes vergleichen kann.

Eines hieß „Einöde“. Ich weiß nicht mehr zu sagen, was auf dem Bilde war; ich weiß nur noch, daß scheidende Sonne darüber lag und die ganze Stimmung des Liliencronischen Verses:

Tiefensamkeit spannt weit die  
schönen Flügel . . .

Dann „Mondschein“. Da stand der richtige „liebe Mond“ am Himmel, der ruhige mattflammende Schild, der die Verliebten und Märchengläubigen lockt. Vor ihm die Nacht in Busch und Baum, das große, hütende Dunkel.

Ein anderes Bild sprach die Schönheit des mondlosen Abends aus. Die letzte Abendhelle verglomm hinter dem langen Dache eines Bauernhauses, zu dem, vom Beschauer her, ein Feldweg führte. Das schlafende Haus, hingestreckt wie ein schlummernder Mensch. Später würde man von einer Maeterlinckschen Stimmung gesprochen haben.

Und ein anderer Abend. Am „Forellenweiher“ (Abb. 29). Wieder der leise Atem einschlafenden Lebens, wieder das Licht, das im Scheiden noch einmal hereinleuchtet in die sich hebenden Schatten der Dunkelheit, wieder die Poesie

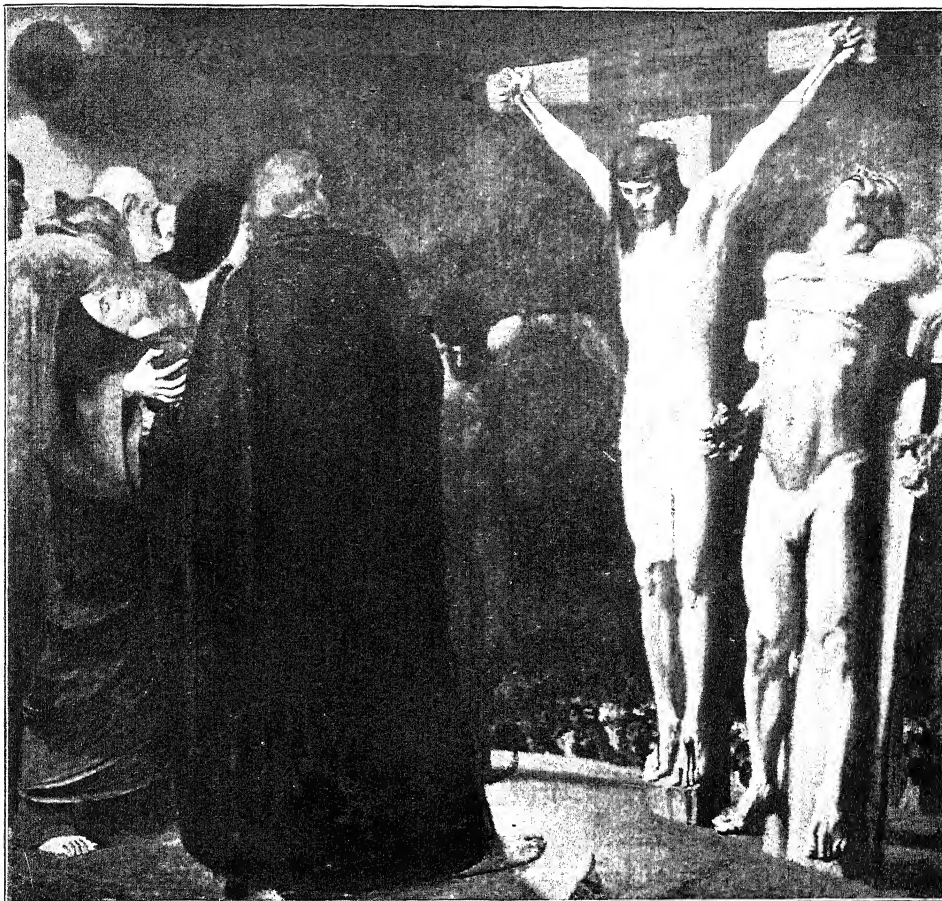


Abb. 61. Kreuzigung Christi. Gemälde. 1892. Stuttgart, Staatsgalerie. (Zu Seite 65.)

Pferde“, Abb. 42), und in der „Vision des heiligen Hubertus“ (Abb. 22) gibt sich das lebende Wesen nicht als reine Wirklichkeit.

So kann man kurz sagen, daß auch der Landschaftler Stuck deutliche poetische Züge hat und daß alle seine „Naturausschnitte“, wenn man auf ihn dieses Naturalistenwort überhaupt anwenden darf, in demselben Maße Seelenausschnitte sind.

Er ist im Landschaftlichen sogar mehr Poet als im Figürlichen. Denn in Stucks Landschaft überwiegt die Stimmung, der poetische Reiz noch den Reiz des Außerlichen. Im Figürlichen aber dringt, je weiter wir in der Entwicklung Stucks vorschreiten, um so mehr das rein Malerische, Dekorative vor.

☒

☒

☒

Es muß immer wieder betont werden: der Werdegang Stucks geht auf die Linie des Dekorativen. Alles, was Stimmung, Lyrik ist, tritt mehr und mehr in den Hintergrund; das Poetisch-Seelische weicht dem Malerisch-Sinnlichen. Fast möchte man glauben, daß es Stuck in sich unterdrückt, um zur vollen Entfaltung seiner eigentlichen Begabung zu gelangen; jedenfalls aber kann man sagen: Je reifer Stuck wird, um so stärker erkennt er, daß das, was er immer hat ausdrücken wollen und ganz erst in seinen späteren Werken auszudrücken vermocht hat, rein ästhetischer Art ist, etwas, das die Betonung des Subjektiven, der Stimmung nicht mehr verträgt, wenn die Wirkung ganz einheitlich und mächtig



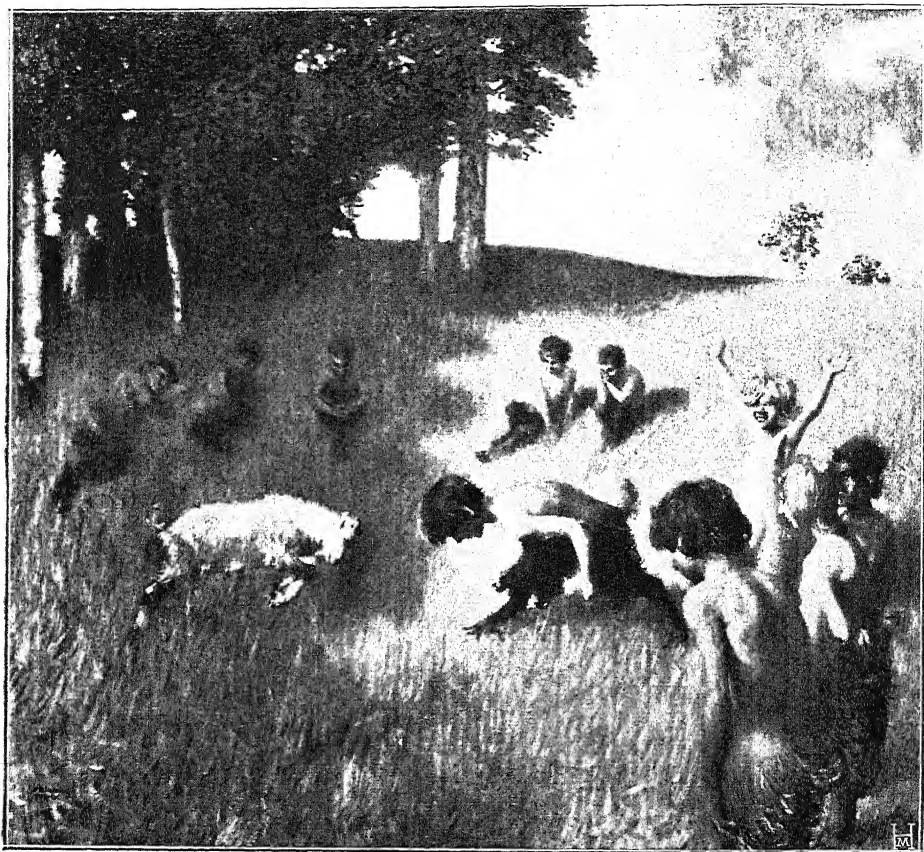


Abb. 62. Schwermüthige Faune. Gemälde. 1892. Frankfurt a. M., Galerie Giersheim.

aufs Auge gehen soll. Daher die immer größere, aufs Monumentale bedachte Einfachheit seiner Komposition, Zeichnung und Farbe, daher die Verzichtleistung auf seelische Beutöne zugunsten einer rein malerischen Gesamtwirkung.

☒ ☒ ☒  
Mit einem Sprunge ist Stuck zu dieser Erkenntnis nicht gekommen; je mehr er schuf, je mehr kam er zu sich selbst. Künstler pflegen sich im allgemeinen nicht spintifizierend, sondern schaffend vorwärts zu bringen, vorwärts: das heißt zu sich selber. Es ist das, was Goethe die künstlerische Häutung nennt, das Abwerfen der alten Haut, um eine tiefer liegende frei zu bekommen.

Solche Entwicklungen gehen nicht immer in gerader Linie vor sich, aber bei Stuck ist die Linie nur selten unterbrochen.

Man kann sagen, daß auf seine Frühzeit eine Übergangsperiode folgt, in der es zwar schon deutlich wird, daß er wo anders hinaus will, in der er aber doch noch nicht völlig zu seinem Ziele gelangt.

Einzelne Werke mit solchen Anzeichen fallen schon in die frühere Zeit; sie werden aber besser im Zusammenhang mit denen besprochen, die den Übergang kennzeichnen.

Im allgemeinen gilt von allen diesen Werken, daß das Malerische mehr im Vordergrund steht als früher, daß aber noch nicht ganz Verzicht auf das geleistet wird, was früher als Hauptton mitsprach. Es wird zum Nebenton, der aber immer noch sehr deutlich mitschlingt. Den Unterschied gegen die späteren Werke kann man ganz nur vor den farbigen Originalen, nicht in Reproduktionen erkennen.





Abb. 63. Prinzregent Luitpold von Bayern. Gemälde. 1894.  
München, Universität.



Zuerst zeigte sich das neue Ziel Stucks in der „Belauschung“ (Abb. 23), hier vornehmlich im Farbigen, dann, mehr in der Art der strengeren Zeichnung, im „Meerweibchen“ (Abb. 35).

Die „Belauschung“ hat schon ganz den Zug zur Einfachheit in starken Kontrasten, aber es bleibt doch ein Hauptreiz in der Stimmung, die dem Vorwurf als solchem abgewonnen wird. Das Anekdotische, Stoffliche ist noch nicht mit der Zurückhaltung behandelt, wie in späteren Arbeiten. Das gleiche gilt vom „Meerweibchen“, von „Es war einmal“, vom „Toten Orpheus“ (Abb. 44). Es ist da überall noch viel erzählt. Aber doch schon viel malerischer erzählt, und die Gestaltung steht über der Stimmung. Die schönen Leiber, die vollen Farben, das Spiel von Farbe und Form spricht wuchtiger und eher, als das Märchen, die Sage, der Einfall.

Und doch: hat man sich satt gesehen an den dunklen Farben der Meereswellen, die um die noch dunklere Klippe branden, an den schönen Fischmädchen, der schlanken Prinzessin im fließenden Gewande, dem prächtig lebendigen Körper des Nixengeliebten und an dem grauig starren Leichnam des erschlagenen Dichters, so versinkt man doch bald in das, was sich mit keinem anderen Worte andeuten läßt als: Stimmung.

Der Einfall, die Sage, das Märchen klingt mit, klingt nach.

Wie köstlich, ein Stück aus der lyrischen Anthologie, die „Belauschung“. Es ist ein ganz griechisches Poem, ganz unsentimental, ganz streng bei aller Drolerie.

Das „Meerweibchen“ (Abb. 35) ist der umgekehrte Goethesche Fischer. Wie erstaunt die Fischaugen des Mädchens starren! Wie gemütlich amüsiert über sein Abenteuer der nackte Bursch zum Näherkommen einladet. Zwei liegende Akte im Grunde, aber voll Humor und Witz.

Im „Toten Orpheus“ (Abb. 44) ist der Maler souveräner, der Maler, dem selbst der Blutstrom aus dem Haupte eines Erschlagenen zum schönen Farbenfleck wird, und der es nicht unterläßt, der Leiche eine schön ausgelegte Lyra in die Hand zu geben. Aber die Landschaft: Seele. Auch diese Bäume sind Leichen. — Das Bild gehört zu dem Stärksten aus jener Zeit und zeigt schon sehr klar, welcher Gang dem jungen Meister vorschweben mochte.

In dem Märchenbilde „Es war einmal“ (Abb. 38) offenbart sich gleichfalls die Wendung zum ganz Einfachen in Farbe und Form neben einer gewissen Freude an kostbaren Einzelheiten. Der Froschprinz da gleißt wie ein Juwel, und das Fräulein Prinzessin betrachtet ihn nicht eigentlich

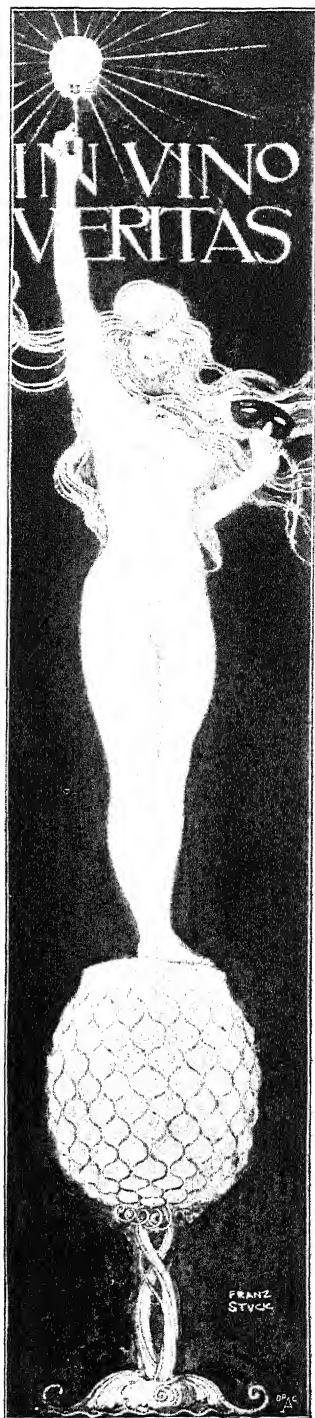


Abb. 64. In vino veritas. Gemälde. 1892. Partenkirchen, Frau Walling. (Zu Seite 66.)



Abb. 65. Italienerin. Gemälde. 1892. München, Dr. Schmidt.  
(Zu Seite 148.)

mit der Innigkeit deutscher Märchenkönigstöchter, die ganz Seele sind. Mehr ein Erstaunen: Was für ein bunter Frosch, und gar eine Krone hat er auf! Entzückend ist die vorgebeugte Haltung der Rotblonden.

☒ ☒ ☒

Wie ein Sinnbild seiner sich zum klassisch-dekorativen wendenden Kunst wirkt „Pallas Athene“ (Abb. 46), und nur das Stückchen Landschaft hinten erinnert daran, daß das Werk nicht aus der späteren Zeit stammt. Der Kopf ist später für das Plakat und Wahrzeichen der Sezession verwandt worden und wirkt in dieser Verwendung noch einheitlicher, da der Hintergrund ein Goldmosaik zeigt.

Im „Orpheus“ (Abb. 50) fehlt bereits die Landschaft als Hintergrund. Das Bild ist schon ganz stilistisch dekorativ, in den Tieren zum Teil archaisch. Es ist das früheste Werk Stucks in dieser Art und zeigt sie wie in einer Übertreibung. Jedenfalls geht man nicht fehl, anzunehmen, in ihm eine Art Kraftprobe auf diesem Gebiete zu erblicken.

Eine ähnliche Stellung nimmt „Der Sieger“ (Abb. 54) ein. Auch in ihm ist das dekorative Element fast übermäßig betont; aber er steht der späteren Stuckschen Art dadurch noch näher als der Orpheus, der einfacher ist. Das Plastische ist beiden Bildern eigen. Auf beiden erscheint der nackte Körper wie modelliert. Es sind Malereien, wie wir sie sonst nur bei Bildhauern finden, wenn sie zu Pinsel und Palette greifen. In der Tat hat Stuck zur selben Zeit, als diese Bilder entstanden, zu modellieren begonnen.

Mit dem Pallaskopf und diesen beiden Bildern fängt der Zug ins Griechische an, sich bei Stuck deutlich zu äußern, dieser Zug, der gleichzeitig eine Hinwendung zum Plastischen selbst in seiner Malerei bedeutet.

Wir finden bei Max Klinger Ähnliches, aber während bei diesem Künstler die Malerei als solche unter dieser Beeinflussung durch die Plastik zweifellos leidet (wie denn Klinger als Maler durchaus nicht an Stuck heranreicht), und während dessen Griechentum immer etwas vom Ideal des deutschen Gymnasial-

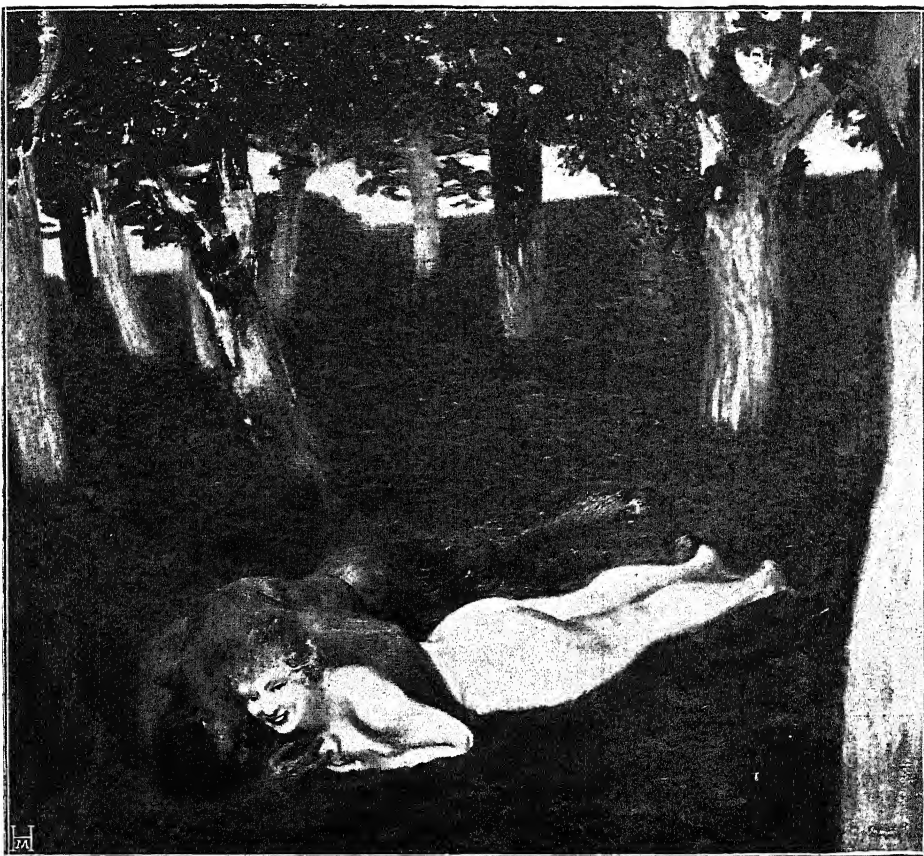


Abb. 66. Nederei. Gemälde. 1892. München, Galerie Knorr. (Zu Seite 69.)

professors hat, etwas Abstraktes, Blutleeres, Klassisches im Sinne des Katheders, so zeigen diese und ähnliche spätere Arbeiten Stuck rein malerisch dekorative Qualitäten, die selbst dem Gegner einer solchen ans Archaische streifenden Kunstübung imponieren müssen, und die Auffassung hat etwas durchaus Ursprüngliches, Unverbildetes, sinnlich Kräftiges, bei dem man ganz gewiß nicht an die Antike erinnert wird, die das deutsche Gymnasium seinen bebrillten Zöglingen vordoziert, sondern vielmehr an das alte hellenische Gymnasion selber, an diese hohe Schule der Leibesucht und harmonischen Sineinsbildung von Körper und Geist. Stuck ist eben ganz und nur als Künstler an die ästhetische Kultur der Griechen herangetreten, das will sagen: äußerlicher und mit geringer versehenem Schulranzen, als der fast gelehrt anmutende Klinger, aber gerade darum ist er ihr näher gekommen. Er sah sie ohne die Brille des in humanioribus gedrückten deutschen Mannes, der bis in die Geheimnisse der Verba auf mi und nymi gedrungen ist und allzu viele Zeit in philologischen Bemühungen verloren hat, und er ergriff, weil ihm kein Professor Mittelsmann zu diesen Schätzen war, ihren künstlerischen und natürlichen Reiz reiner und voller. Kein Zweifel, daß Klinger der bessere Philosoph ist und mehr über die Antike nachgedacht hat, als Stuck, aber mehr Sonntagskinderblick für die Schönheit des Antiken, mehr hellenischen Schönheitsinn hat der Münchener Meister. Daher sind seine antiken Gestalten wirklich schöne Menschen von Fleisch und Blut und künstlerischem Leben, während die Klingers, besonders auf seiner Dissertation „Christus im Olymp“, Figuren sind,



Abb. 67. Das Geheimnis. Gemälde. 1893. Privatbesitz.

die zwar allerhand Ideen über Griechisches ausdrücken sollen, aber ihren Ursprung vom Athlen an der Pleiße allzu deutlich verraten, als daß man an das wirkliche Athlen auch nur erinnert werden könnte. Dieses Klingerische Pseudogriechentum ist eine wirkliche Gefahr für unsere Kunst, denn es proklamiert die falschen und künstlerisch leeren Ideale unseres gelehrten Wesens, das der Kunst in Deutschland immer hinderlich im Wege gestanden hat; es ist ein Griechisch-Tun, kein Griechisch-Sein im ästhetischen Sinne. Stucks Anleh-

nung an das altgriechische Schönheitsideal dagegen birgt keine Gefahr in sich, denn sie ist wirklich ästhetischer und nicht ideologischer Natur.

Man kann ja gewiß darüber streiten, ob es gut und im Sinne einer modernen Entwicklung der Kunst erspriesslich ist, wenn heutige Begabungen sich so stark ans Alte anlehnen, wie Stuck es zweifellos tut. Wenn Stuck z. B. in dem Bilde „Der Mörder“ (Abb. 51) den Schrecken des Verbrechers über die eigene Tat wieder mit den antiken Furiengestalten verkörpert, denen Schlangen vom Haupte zischen, so kann man freilich sagen, daß eine Neuschöpfung derartiger Symbole auf uns noch mächtiger wirken würde. Goya z. B. ergreift uns deshalb mehr, weil seine Phantastik eigener ist und keine Erinnerung an antike Vorbilder aufkommen läßt. Aber, wenn ein Künstler die alten Ausdrucksformen so mächtig beherrscht und so mit Leben erfüllt, wie Stuck, wenn er es versteht, sie so glaublich zu machen und ihnen so viel Schönheit abzugewinnen, und sei es auch, wie im Falle des „Mörders“, die Schönheit des Grausigen, so werden wir uns seiner Kunst dennoch hingeben müssen, und wir werden ein Werk, das alte Gestalten so gewaltig nachschuf, nicht deshalb verwerfen, weil er, statt neue Symbole zu schaffen, sich alter bediente.

Wir müssen auch bedenken, daß es Fälle gibt, wo gewisse alte Auffassungstraditionen überhaupt kaum verletzt werden können, wenn man nicht die Sache selber überhaupt anders angesehen wissen will.

Ein solcher Fall liegt z. B. bei Behandlung christlicher Stoffe vor.

Uhde durfte die biblischen Geschichten des Neuen Testaments entgegen der Tradition darstellen, weil er sie nicht mit den Augen der kirchlichen Kunst ansah, weil er das Christentum nicht als Vorwurf für kirchliche Schmuckmalerei empfand, weil ihm das Leben und Wesen Christi als ganz etwas anderes erschien als den Christusmalern sonst. Er warf die Tradition um, weil sie seinen Absichten wider-



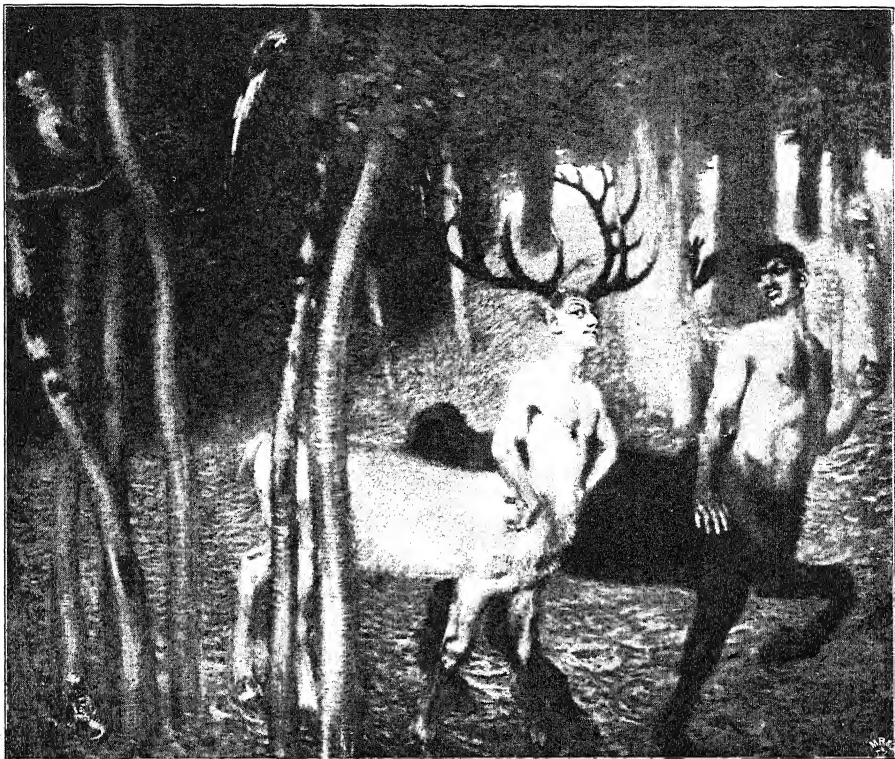


Abb. 68. Zauberwald. Gemälde. 1898. Privatbesitz. (Zu Seite 69.)

sprach, weil sie seiner religiösen Empfindung, die ganz aufs Seelische, Innerliche, Schmucklose geht, keinerlei Ausdrucksmöglichkeit gab. Sein Christus ist kein Gegenstand für den Kultus, auch nicht für den Kultus der Schönheit. Darum nimmt er ihm alles, was äußerlich ist, und gibt ihm dafür die Gloriole des Seelischen. Darin liegt seine Größe und Gewalt, daß er auf so vieles verzichtet und dennoch tiefer, ja eigentlich christlicher wirkt. Er läßt die Tradition fallen, weil er das Symbol fallen läßt und nur den Heilandsmenschen darstellt.

Wer dagegen, wie Stuck in seinen Gemälden christlichen Inhalts, das Symbol beibehält, kann auch die Tradition nicht aufgeben. Und er behält beides bei, weil er auch hierin ganz nur Maler ist, der schmücken will.

Seine Lage wird dadurch fast schwieriger, als die Uhdes. Diesem mußte es von vornherein klar sein, daß seine Christus- und Marienbilder niemals ihren Platz in einer Kirche finden konnten, und er dachte ja auch nicht daran. Bei Stuck dagegen, sollte man meinen, hätte der Gedanke bestehen können, daß seine Bilder ihren eigentlichen Platz in einer Kirche hätten suchen sollen oder zum mindesten in der Behausung eines kirchlich Gesinnten.

Der Gedanke hätte bestehen können, bestand aber doch wohl nicht. Ein Künstler von der persönlichen Art Stucks, und wenn er noch so sehr bei der Tradition der alten kirchlichen Kunst bleibt, hat keine Aussicht, es der heutigen Kirche recht zu machen, die schon nicht mehr bloß die Tradition, sondern die Schablone verlangt, denn die Zeit ist vorüber, wo die lebendige Kunst ein lebendiger Faktor der Kirche war, wo ein Michelangelo unbekümmert um irgendwelche Stilforderungen seine gewaltige Natur an den Mauern einer päpstlichen Kapelle offenbaren durfte, wo es einem Tintoretto gestattet war, seinen monumentalen Naturalismus an

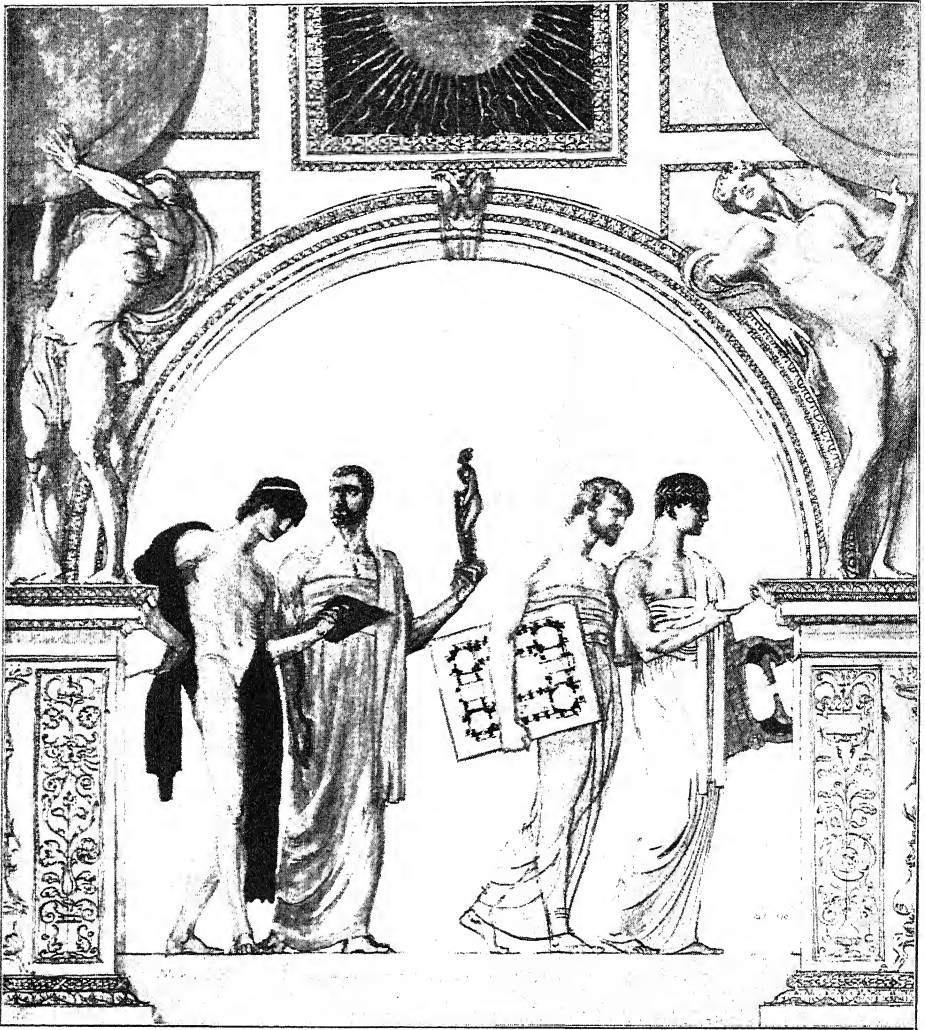


Abb. 69. Entwurf zu einer Wandmalerei. 1894. Dresden, Direktor von Seydlitz.

kirchlichen Stoffen zu betätigen, während ein Paolo Veronese die Gestalt Christi mit dem Prunk und der Pracht seiner Zeit umgeben durfte.

Man muß sich fragen: was bewog den Maler antiker Sinnenfreudigkeit dazu, christliche Vorwürfe zu wählen, da er doch keine Aussicht hatte, daß seine Bilder einen Raum schmücken würden, für den sie doch eigentlich ihrem Inhalte nach bestimmt sein mußten? War es am Ende — Christentum? Hat Stuck seine Pietà, seine Kreuzigung aus einem inbrünstig religiösen Gefühle heraus gemalt, wie ein Fra Angelico, ein Matthias Grünewald oder auch nur aus einer so religiösen Gegenwartsstimmung wie Uhde?

Es ist sehr schwer, das anzunehmen, denn es stimmt ganz und gar nicht zu dem heiteren Heidentum dieses Mannes, der das Fabelgelichter der Antike immer mit der Unbefangenheit des Immoralisten dargestellt hat, und dem der Gartengott der Römer ein näheres Symbol ist, als das Kreuz. Und es ist auch aus seinen Bildern christlichen Inhaltes selber keineswegs ersichtlich. Diese Bilder sind streng, ernst, pathetisch, wie es ihr Vorwurf erheischt, und es kann niemand behaupten,

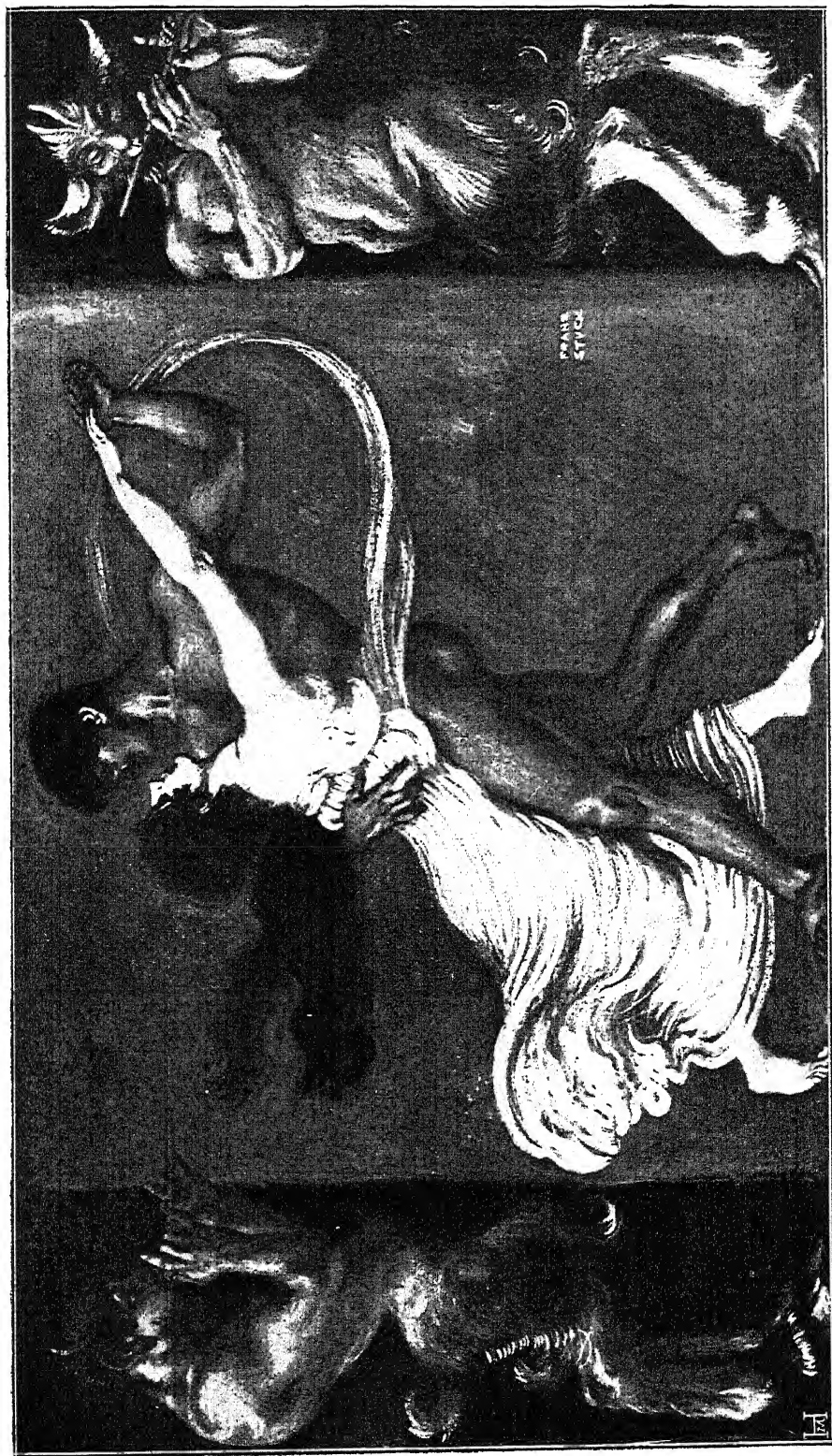


Abb. 70. Der Fang. Gemälde. 1891. Berlin, Sammlung Rudolf Woffe. (3u Seite 68.)

daß in ihnen ein geheiligter Vorwurf herabgezogen, mit lästerlichem Mangel an Ehrfurcht dargestellt würde. Aber man hat durchaus das Gefühl, daß sie keinem innerlich christlichen Gefühle entstammen, daß sie nicht mit der Andacht zum Kreuze gemalt worden sind.

Warum also wurden sie gemalt?

Es darf ruhig gesagt werden: nicht um Christi, sondern um der Malerei willen. Stuck hängt zu eng mit der großen Epoche der europäischen Malerei zusammen, die so lange in erster Linie christliche Malerei war, als daß es ihn nicht hätte reizen sollen, auch auf diesem Stoffgebiete den Meistern nachzueifern, die ihm am nächsten stehen: den Italienern der höchsten koloristischen Blüte. Auch bei diesen, den Meistern der Renaissance, war die Freude am Malen sicherlich größer, als die Inbrunst des Glaubens; auch sie beteten ihre Gemälde nicht mehr an wie die frommen malenden Mönche und Primitiven, auch ihnen ging recht oft der Akt über den Heiland. Denn auch sie suchten das Land der Griechen mit ihrer Seele, und ihre Augen sahen und erfaßten zuerst das Schöne in jedem auch noch so kirchlichen Vorwurfe. Stuck als Moderner von heute, als Zeitgenosse Nießches, lebend in einer Zeit, wo die große Mehrheit der Gebildeten nur noch Namenschristen sind, steht dem lebendigen Christentum als einer kirchlichen Macht noch ferner als sie; die biblische Geschichte ist ihm in noch höherem Grade nur Historie als ihnen. Er ist kein Feind der Kirche, er denkt nicht im entferntesten daran, sich als starken Geist aufzuspielen, der sie bekämpfen möchte, — das liegt hinter ihm, wie hinter allen denen von heute, die zwar die kirchlichen Dogmen nicht mehr als Mächte für ihr Leben empfinden, aber auch keinerlei Haß gegen sie haben. Er steht nur abseits, exkommuniziert durch sich selbst, und sieht zum Kreuze mit rein menschlicher Anteilnahme auf, mit Ehrfurcht und Bewunderung, doch ohne niederzuknien. Was ihn inspiriert, ist hier wie vor jedem anderen Stoffe das Ästhetische, nicht das Kreuz, und wenn er sich in die erhabene Leidensgeschichte des göttlich duldbenden Verkünders weltumwälzender Ideen versenkt, so geschieht es nicht mit religiösen Schauern, sondern nur mit dem bewegten Herzen eines Menschen, der Großes groß empfindet. Er denkt nach über das Wunderbare, aber er versinkt nicht darin. Das Mystische ist ihm fremd, das Menschliche nahe. Sobald er aber zu malen beginnt, ist er auch hier nur Maler.

Vom kirchlichen Standpunkte aus läßt sich gegen diese Art Behandlung christlicher Stoffe alles einwenden, vom künstlerischen nichts. Es stünde dies anders, wenn diese Behandlung, der das eigentlich Religiöse fehlt, roh pietätlos wäre oder tendenziös anstößig: denn pietätlos rohe und tendenziös anstößige Behandlung von Stoffen, die in sich selber etwas Heilvolles und Erhabenes haben, ist an sich und von Grund aus unkünstlerisch wie jede Darstellung, die ihrem Stoffe nicht entspricht. So mußte es als künstlerische Gefühllosigkeit wirken, wenn Klinger, nur aus historischer Schulle, den Gekreuzigten als ganz nackten Akt ohne Hüfttuch und halb hockend auf einem zwischen den Beinen angebrachten Stützholz malte und so den Blick brutal auf eine Stelle lenkte, die mit dem geweihten Schrecken des Vorganges nichts zu tun hat, und auch Darstellungen, wie die Exterische Kreuzigung, in der die Blutlachen die koloristische Hauptsache sind, während zeichnerisch die von den Stricken herausgetriebenen Muskeln der Schächer als sensationelles Hauptbeiwerk erscheinen, können nur als unkünstlerische Geschmacklosigkeiten bezeichnet werden. Aber derlei Anstößigkeiten bietet Stuck nicht. Seine Bilder sind keine eigentlich religiöse Malereien, aber Pietät und Ehrfurcht vor dem großen Stoffe ist in ihnen.

Daher kommt es, daß sie, ohne religiöse Inbrunst zu verraten, nicht blasphemisch, sondern heilvoll wirken, wie es ihrem Entwurfe entspricht.

In der „Pietà“ (Abb. 53) ist alles, Komposition und Farbe, aufs Feierlichste gestimmt. Die Strenge der Linien, der Ernst der dunklen Farben, die symphonische Einfachheit und Größe des Ganzen, alles atmet monumentale Feierlichkeit. Der



Abb. 71. Die Sünde. Gemälde. 1893. München, Neue Staatsgalerie.  
(Zu Seite 70.)





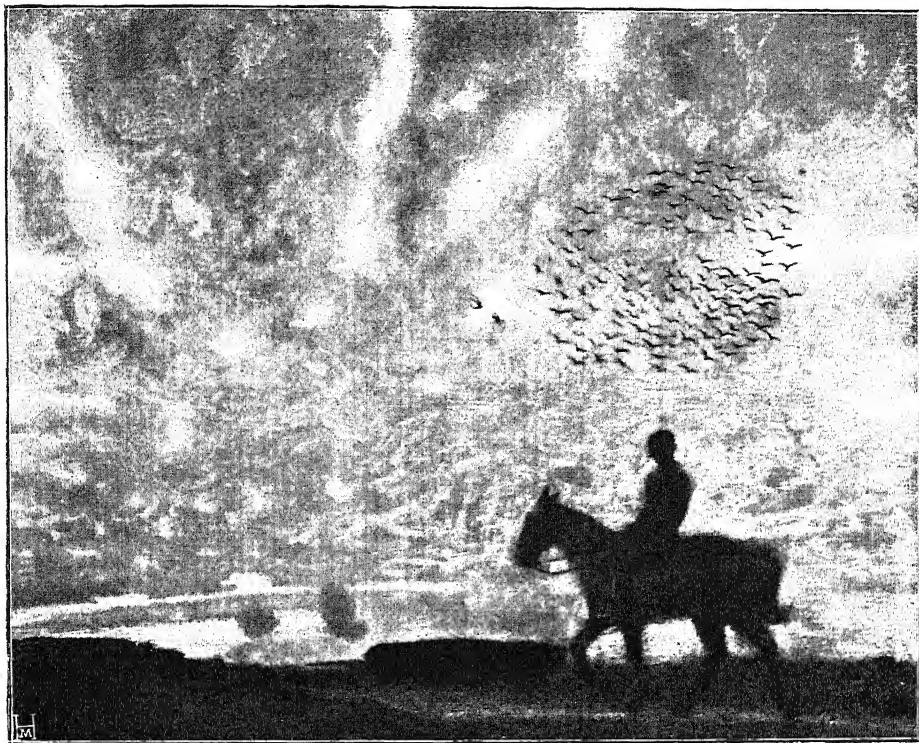


Abb. 72. Herbstabend. Gemälde. 1893. München, Galerie Knorr. (Zu Seite 69.)

Schmerz der Mutter ist in eine stumme Geste gebracht, die Strecklage des Leichnams wirkt ohne jedes Beiwerk nur durch die Linie ergreifend. Das in Starre aufgerichtete Leben, der in Starre hingestreckte Tod: ein Kreuz zweier sich schneidender Linien. Man kann in Einfachheit nicht ergreifender sein.

Mächtiger, bewegter, der Höhepunkt eines Dramas die Kreuzigung (Abb. 59). Der stürmisch gewonnene Gipfelpunkt einer Tragödie, die zum Mittelpunkt einen Gewaltigen hatte, den die Meute mit Behagen zerreißt. In gewaltigen Zügen alles, monumental schön zusammengefaßt mit wuchtiger Kraft. Diese große Stille auf der Stätte des großen Leidens: kein Klagelaut aus dem Munde der Liebe; nur ein Köcheln des rechten Schächers mit den raubtierhaft gefraßten Fingern. Unten aber wütet der Pöbel, freischt und zetert mit aufgerissenen Mäulern die Bestie und sticht nach dem Sterbenden mit wilden, blutentflammten Augen.

Aber dieser Lärmsschwall verhallt vor der stummen Sprache der tiefschönen Farben, der strengschönen Linien da oben. Rhythmisch feierliche Linien, rhythmisch feierliche Farben. Da ist der schwarze Mantel des einen, der die ohnmächtige Maria hält, und deselben schön herunterfallendes Blondhaar, — nichts ist vom Antlitz zu sehen, keine Bewegung kündigt Schmerz, aber ein tiefer, mächtiger Grundton geht von diesem Schwarz im Vordergrunde aus. Das ist die rechte Symbolik im ganz Einfachen. Wundervoll stechen gegen diese dunkle, beherrschende Grundfläche die wenigen starken Farben ab, das große Stück Rot des einen Mantels und ein kleines, aber sehr lebhaftes Stück Grün. Etwas Dunkelköniges, Wuchtiges, Drohendes über dem Ganzen. Die braunrote Scheibe der Sonne, mit hellrotem Hofe dicht überhäupten der Menschen hangend, ist der Ausklang dieses wundervollen Akkordes.

In diesem Bilde hat sich Stuck bereits ganz gefunden; man kann sagen, daß er eine Kreuzigung heute im ganzen ebenso darstellen würde; er würde nur etwa auf den bewegten Hintergrund der fluchenden Menge verzichten.

Ebenso ist die „Versuchung“ (Abb. 56) ein Werk, das, wenn es auch zeitlich etwas weiter zurück gehört, in die Reihe der Bilder aus seiner reifen Zeit zu setzen ist.

„Schönheit mit lebendigem Inhalt“, dieses Wort aus dem Urdinghella, das Feuerbach in sein „Vermächtnis“ herübergenommen hat und das für alle Malerei, die zugleich schmücken und etwas aussagen will, ein hohes Ziel bedeutet, trifft auf dieses Werk zu. Man kann von ihm sagen, daß es zugleich schön und „reizend“ ist, — doch muß man „reizend“ in einem volleren Sinne nehmen, als er gemeinhin mit diesem Worte der höheren Töchter Schule verbunden wird. „Liebreizend“ drückt dies noch deutlicher aus.

Es wird hier für Adam auf mildernde Umstände plädiert, und man muß schon ungeheuer moralisch sein, wenn man angesichts dieser entzückenden Eva, die mit jeder Hand zu schönen Dingen lockt, den wie mit einer Reflexbewegung zugreifenden Adam verdammen wollte, weil er so schnell bereit ist, in den Liebesapfel zu beißen. Es gibt Dinge, die einem jungen Manne die Besonnenheit rauben können, und wenn auch eine Schlange in der Nähe wäre, die recht giftig zuschaut und allbereits ein Bein des Unbesonnenen umschlungen hat. Da steht er, mit einem Bein in der Sünde, mit dem anderen in Blumen des Paradieses, Adam homo insipiens, und keine Schlange und kein Gott wird ihn abhalten, mit beiden Beinen in die Sünde zu springen.

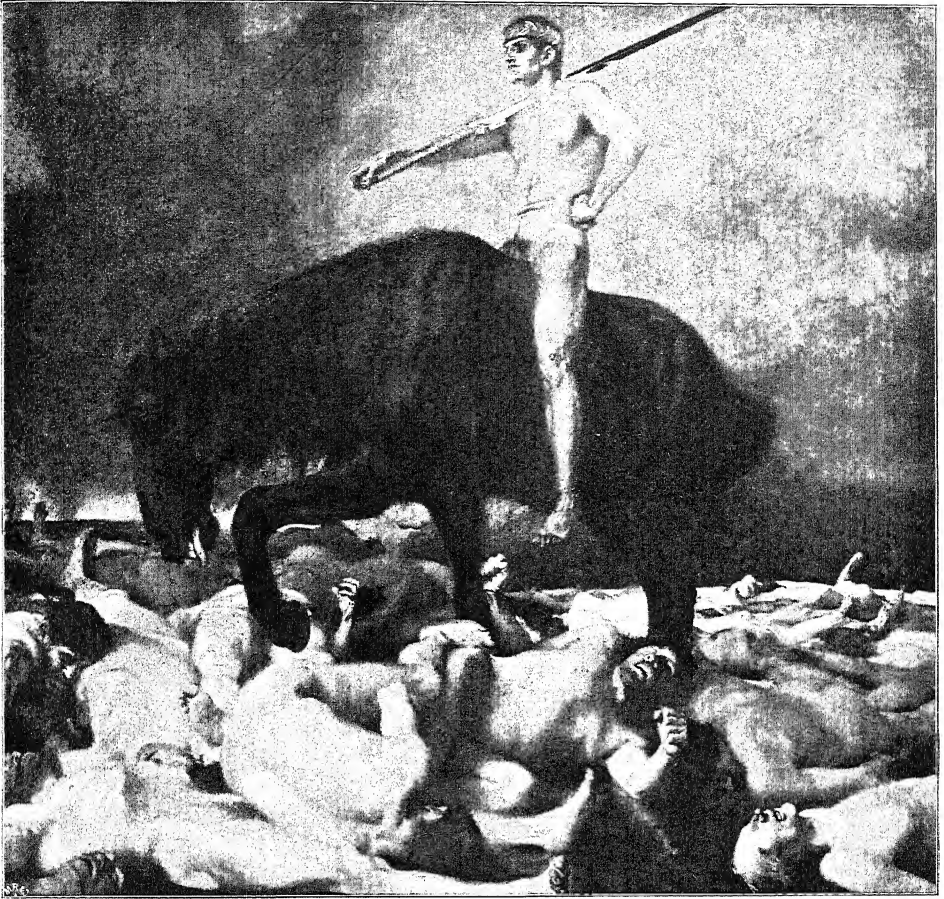
Der Apfel glüht, und Eva lacht,  
Gib, gib, daß ich genieße,  
Und wäre es die letzte Nacht,  
In Gottes Paradiese.

Es wird Leute geben, die diesem Bilde die Tiefe absprechen, weil es keine „Abgründe der weiblichen Seele“ enthüllt und nichts von dem grimmigen „Kriege der Geschlechter“ verkündet, der nach der Aussage profunder Männer seit Anbeginn der Welt tobt. Daran ist wieder das Stuckische Heidentum schuld, diese Weltanschauung einer lachenden Philosophie, die so verrückt ist, vor lauter Schönheit keine Abgründe zu sehen. Wie leicht! Wie leer! Wie oberflächlich! Man muß schleunigst Strindberg und die kleineren Kirchenväter des Grauens vor dem Weibe zitieren, um etwas Tiefenrausch der Erkenntnis zu atmen nach dieser gewöhnlichen Atmosphäre der Schönheit. Ach ja! Diese Art Kunst ist eine schlimme Versuchung. Sie stammt sicher von der Schlange, der ein braver Mann den Kopf zertreten soll.

Immer malt sie Hexen, und immer malt sie sie schön. Da ist gleich wieder eine und steht ruchlos nackt auf einem Pokale. Die Hexe des Rausches, die Teufelin des Alkohols, die sich die Larve „Wahrheit“ vorhält und demaskiert Ragenjammer heißt. Upage Satanas! In vino veritas? (Abb. 62.) Nicht doch! In vino insanitas!

Die Moral ist eine schlechte Kunstkritikerin, so notwendig sie als Kritikerin des Lebens nicht bloß für die Masse, sondern für jeden einzelnen ist. Wappnen wir uns immerhin mit ihr fürs Leben, aber wo es Kunst gilt, wollen wir bei der Schönheit bleiben. Im Paradiese gab es keine Moral, und die Kunst ist wiedergewonnenes Paradies. Glücklich der, dem es gegeben ist, unter Führung guter Meister dort zu wandeln und, aller Freude Herzens und der Sinne voll, zu genießen, ohne scheu nach dem Engel mit dem Flammenschwerte zu schielen. Der steht draußen und sorgt dafür, daß keine Unberufenen eintreten, keine Lüfternen und keine Schnüffler, denn beide sind Lasterer des Schönen.

Die „Kreuzigung Christi“ (Abb. 59) bedeutet unstreitig einen Höhepunkt im Entwicklungsgange Stucks. Es folgt darauf eine Reihe von Werken weniger



Copyright 1894 by Franz Hanstaengl, Munich.

Abb. 73. Der Krieg. Gemälde. 1894. München, Neue Staatsgalerie. (Zu Seite 67 u. 74.)

monumentaler Natur, die bald lyrisch, bald spielerisch dekorativ anmuten; es ist, als ob sich der Künstler in ihnen von jenem großen Werke erholte. Sie sind die Spätlinge seiner zweiten Schaffenszeit, von der gesagt wurde, daß sie als Ganzes noch nicht den reifen Stuck zeigt, wenn er sich in einzelnen Stücken auch schon meisterlich offenbart. Auf sie folgt dann der „Krieg“ (Abb. 71), dasjenige Bild, mit dem seine reife Zeit anhebt, seine jetzige Zeit, von der wir glauben dürfen, daß sie noch lange andauern wird, denn Stucks Begabung sieht gar nicht danach aus, als ob sie bald verausgabt sein könnte.

Andererseits hat es aber auch nicht den Anschein, als ob Stuck noch einmal wesentlich andere Bahnen einschlagen würde. Man darf also wohl schon von einer Zeit des Abschlusses seiner Persönlichkeit als Künstler reden, so mißlich es im allgemeinen ist, beim Schaffen eines Lebenden, der noch jung ist und in der reifen Kraft steht, von einem Abschluß der Entwicklung zu sprechen. Abschluß heißt hier nicht Schluß des Schaffens, Abnahme der Fülle, sondern Schluß des Suchens, Tastens, Abnahme der Unsicherheit, im Ziele und in den Mitteln. Im übrigen ist schon gesagt worden, daß diese ganze Einteilung nicht peinlich genommen sein will.

Die Werke, die zwischen der „Kreuzigung“ und dem „Krieg“ liegen, sollen deshalb, weil sie kleineren Umfangs und nicht von so wuchtiger Art sind, keines-



Abb. 74. Studie zum „Zentaurenkampf“. (Vgl. Abb. 75.)

wegs gering geschätzt und übergangen werden. Ihre Betrachtung ist schon auch deswegen nötig, um zu zeigen, wie reich an Nuancen das künstlerische Wesen Stucks ist, das immer mehr als Charakterbild aus einem Gusse erscheint.

Im „Tanz“ (Abb. 88) spricht sich dekorative Absicht aufs deutlichste aus. In den Farben auf ein paar starke Töne beschränkt, in den Linien von kräftigster Ausprägung der Umrisse — man kann an den Stil der antiken Wandmalerei denken. Die Auffassung ist nicht minder antik, wenngleich die Tanzhaltung des schönen Paares mehr an den deutschen Walzer erinnert, als an antike Reigen. Hier wird nach faunischen Pfeifen getanzt und Faunus ist auch im Dunkel des buschigen, abendlichen Haines, in den das Liebespaar im „Abend“ schreitet. Das ist ein schönes Bild und gehört zu den Abendstimmungsgedichten des Meisters, von denen die Rede vorhin war. Aber es hat einen unschönen Fleck. Sehr zum Schaden des Bildes hat Stuck auf ihm moderne Menschen als Staffage benutzt. Das liegt ihm offenbar nicht. Seine nackten Gestalten leben; diese bekleideten sind wie angezogene Puppen. Aber auch wenn sie mehr Leben und den Reiz hätten, den moderne Kleidung unter den Händen von Künstlern zeigt, die das auszudrücken wissen, sie würden hier doch nicht am rechten Platze sein. Stucksche Landschaftsstimmungen vertragen den modernen Menschen nicht, zum mindesten nicht den modern angezogenen.



Abb. 75. Zentaurenkampf. Gemälde. 1894. Zürich, Galerie Henneberg. (Zu Seite 78.)

Hätte Stuck den einsamen Reiter im „Herbstabend“ (Abb. 70) ebenso deutlich modern angetan, so würde auch dieses köstliche Bild an Stimmung und Harmonie eingebüßt haben. So, als Silhouette, unter der man alles vermuten kann, wirkt es im schönsten Einklange zu diesem volltönigen Abendliede. Das Bild erinnert in seiner poetischen Kraft an Thoma, nur daß es nicht dessen Milde, sondern etwas Herbes, fast Düsteres hat.

In der „Neckerei“ (Abb. 64) ist Faunus selber tätig, aber nicht der Vater, sondern der Sohn. Hier haben wir wieder den ganzen Stuck, und an diesem Bilde sehen wir, wie er sich entwickelt hat. Schon aus den Reproduktionen ist zu erkennen, welch ein Unterschied zwischen dieser „Neckerei“ und der früheren (Abb. 24) besteht, wo die zwei, Faun und Mädchen, sich um einen Baumstamm jagen. Dort Farbengeriesel, zitternde Luft, tropfendes Licht; hier alles Farbige in Ton gebracht, auf Kontrast gestellt, saftig, maßig. Auch die Kühnheit der Auffassung hat sich sehr merklich gesteigert, in demselben Maße wie die Sicherheit, mit der der Meister jetzt den Akt behandelt.

Denselben Fortschritt weist das Bild auf, das den etwas farblosen und nicht recht Stuckfisch wirkenden Namen „Im Zauberwalde“ (Abb. 66) führt. Hier vertragen sich Hirsch- und Pferdemen sch, die sich auf der „Phantastischen Jagd“ ein-



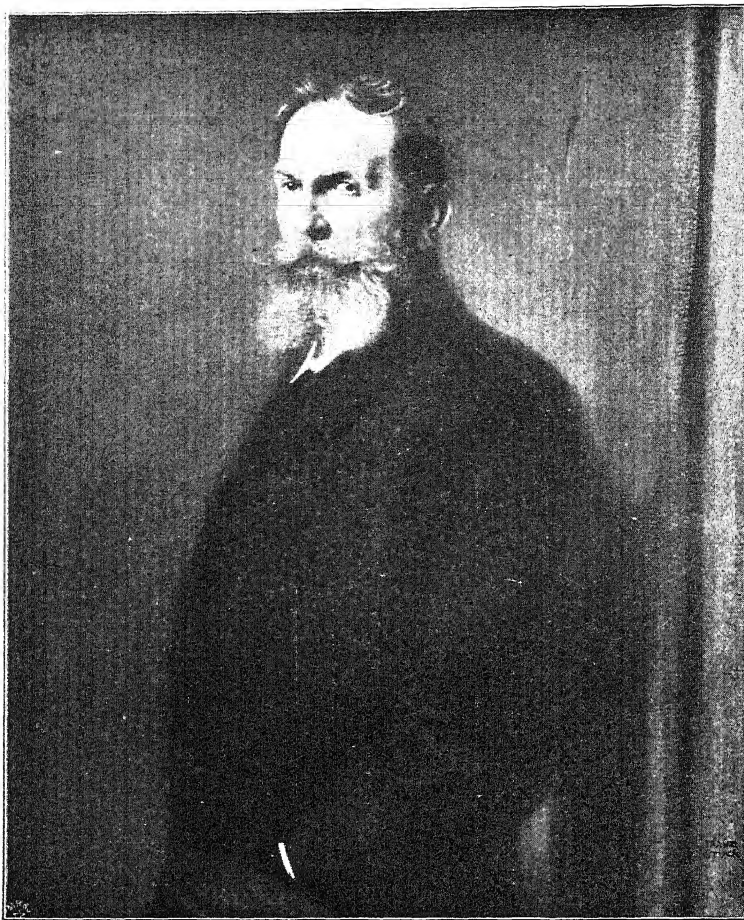


Abb. 76. Porträt. Gemälde. 1895. Deidesheim, Kommerzienrat Edel.

ander so feindlich weh tun. „Luftwandel“, dieses etwas biedermeierisch anmutende Wort, wäre ein besserer Name für dieses schöne Bild, denn das ist in ihm ausgedrückt:

Wie zweie zusammen spazieren gehn  
Und sich die schöne Welt ansehen.

Hat es wohl eine Biedermeierzeit unter den Zentauren gegeben? Man möchte es glauben, wenn man die zwei sieht, wie klug sie reden, wie fein sie lauschen.

Und der Papagei,  
Ist auch dabei,  
Und der Katakdu  
Mit viel Geschrei.

Alles ist munter, nett und friedlich auf diesem Bilde, das ganz Behaglichkeit ist. Hier ist der deutsche Humor über den Künstler gekommen, der sonst lieber italienisch spricht, eine Sprache, in der man leichter pathetisch als gemütlich wird.

Dafür hat er sich dann freilich in der „Sünde“ (Abb. 69) entschädigt, dem unter seinen Bildern, das vielleicht am meisten „Erfolg“ gehabt hat. Er hat es zweimal gemalt; die Reproduktion in diesem Buche gibt die zweite Fassung.

Aber schon, ehe er die Schlange und das Weib symbolisch zusammen malte, hat er dieses Beieinander und Miteinander bildlich zum Ausdruck gebracht: in



der Radierung, die er „Sinnlichkeit“ (Abb. 14) nennt, und später hat er sie noch zweimal malerisch zusammen behandelt: in zweien seiner späteren Gemälde, die ebenfalls diesen Namen führen. Es muß also etwas an diesem Stoffe sein, das ihn besonders lockt.

Ist es bloß der „Gedanke“? Hatte Stuck lediglich das Bedürfnis, ein-, zwei-, drei-, vier- und fünfmal mit erhobenem Finger zu lehren: Sünde und Sinnlichkeit = Weib = Schlange? Diese Idee ist am Ende nicht so gar neu und interessant, ganz abgesehen davon, daß sich darüber streiten läßt, ob das Symbol eigentlich zwingend ist.

Der „Erfolg“ kam allerdings wohl daher, daß das Publikum so schnell auf das Symbol einging und sich daran erinnerte, daß in gewissen Romanen ein „Ha, du Schlange!“ zu den beliebtesten Requisiten männlicher Empörung gehört. Es pflegen ja überhaupt die Bilder am schnellsten beliebt zu werden, auf die sich der denkende Deutsche am leichtesten einen Vers machen kann, und wenn dabei ein bißchen laises Gruseln mit heraus kommt und so ein ungewisser Rest von Deutlichkeit oder Nichtdeutlichkeit übrig bleibt, der Anlaß zum Weiterspinnen des Bilderrätsels gibt, so ist der Erfolg doppelt breit und weit.

Aber den Maler und Radierer Stuck reizte wohl etwas anderes. Schlange und Weib stehen gut zueinander, sowohl in den Linien wie in der Farbe. Auf der Radierung (Abb. 14) ist es der im Stoff gegebene Kontrast von Schwarz und Weiß, der



Abb. 77. Sirene. Gemälde. 1895.  
Dresden, Sammlung Kühn.



Abb. 78. Studienkopf. (Zu Seite 118.)

Glanz der Lichter auf der Schlangenhaut als Nebenton, das Sineinandergehen gleichartiger Linien. Als der Zeichner, der Radierer dies erschöpft hatte, wollte der Maler sein Teil, und er ließ nun auch die Farben zusammenklingen in Kontrasten, die im ganzen Harmonie wurden. Das ergab ein Werk von großer Kraft und schöner Wucht, und das nackte Stück Fleisch, umrahmt von Schlange und Haar, ist in der Tat ein köstliches Stück Malerei, an sich schon von schönster Wirkung, auch wenn man sich nicht in den Bann des naiv träumerischen Ausdruckes gibt, den dieser

Frauenkopf neben dem schillernden Hornschädel der rachenaufreißenden Schlange hat.

Es soll mit alledem nicht gesagt werden, daß Stuck zu diesem oder einem anderen Stoffe nur aus malerischen Gründen gelangte und daß er bloß aufs Äußerliche geht. Wie er, um Goethesche Worte zu brauchen, ein Künstler ist, der „durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzu- bringen lerni“, so ist er doch auch ein Künstler, bei dem man den Schluß dieses Goetheschen Satzes mitzitieren kann, in dem es als Forderung heißt: „Daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemütes zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistlich-Organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk eine solche Gestalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.“

Auch in der „Medusa“ (Abb. 57), wo nochmals Schlange und Weib verbunden sind, doch in anderem Sinne, zeigt sich Stuck als ein Künstler, der schaffend beweist, daß er nach dem Ziele strebt, das Goethe in diesen Worten wundervoll prägnant aufgestellt hat. Seine ganze Entwicklung ist ein Klarwerden über dieses Ziel und ein Näherkommen zu ihm.

Es wurden im Verlaufe dieser Ausführungen mehrfach die Aussprüche zweier Dichter beigezogen, die nicht gar viel gemein haben: Goethe und Heine. Was in diesem Zusammenhange den Blick auf sie lenkte, ist ihr Gemeinsames: die



Abb. 79. Die Sphinx. Gemälde. 1895. Budapest, Nationalgalerie. (Zu Seite 88.)

große Verehrung der alten und mittleren Kunst in Griechenland und in Italien. Stuck wäre, das darf man wohl zu sagen wagen, ein Künstler nach ihrem Herzen gewesen, aber beide haben nicht daran geglaubt, daß in Deutschland eine derartige Kunst entstehen könnte. Goethe spricht vom „gestaltlosen Norden“, und er sagt, daß es „dem deutschen Künstler, sowie überhaupt jedem neuen und nordischen schwer, ja beinahe unmöglich erscheine, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten“, und Heinze läßt den Urdinghelo über Dürer sagen, daß er zum „Hohen und Schönen der Kunst nicht gelangt sei, weil niemand aus seiner Nation und Zeit könne“. Sie haben geirrt, und sie würden es mit Freude bekennen, daß die Kunst im Norden einen Aufschwung genommen hat, wie er zu ihren Zeiten für unmöglich gehalten werden mußte, und sie würden gerade vor einer Persönlichkeit, wie Stuck, mit besonderer Freude und Anteilnahme verweilt haben, da sich in ihr das Schaffend erfüllte, was sie immer lehrten: Rückkehr zu den Tradi-

tionen der alten Kunst, Aufstellung der „Kunstwahrheit“ nicht „Naturwirklichkeit“ als den höchsten, erreichbaren Gipfel, Erfassung des Menschen als „höchsten, ja eigentlichen Gegenstand bildender Kunst“; reinliche Scheidung der Künste, nicht Vermengung; denn „eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von anderen abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse“ (Einleitung zu den „Propyläen“).

Wir sahen, wie Stuck, zum Maler werdend, in der Zeit des siegreich zum Durchbruch gekommenen Naturalismus in dessen Schule ging, aber, schnell den Abgrund zwischen Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit erkennend, sich zu den Alten bekannte; wir sahen, wie er, trotz seiner Begabung für die Stimmungslandschaft, sich von der Landschaft mehr und mehr entfernte und, unablässig den nackten Menschen studierend, zum Figurenmaler wurde; und wir sahen ferner, wie er immer mehr erkannte, daß Malerei zuerst und vor allem Malerei sein müsse, unbeschadet freilich des notwendigen poetischen Gehaltes, den jedes Kunstwerk haben muß, soll es nicht bloß Kunststück sein.

Wenn wir kurz aussprechen wollen, was die Werke seiner letzten Zeit von den früheren auszeichnet, so ist es dies: er erkannte alles dies, worauf ihn der Instinkt von Anfang an hingewiesen hatte, jetzt mit voller Klarheit; er hielt sich noch mehr an die Alten, wandte sich noch mehr zum rein Figürlichen, entwickelte noch mehr den Maler in sich. Daß er trotzdem nicht aufhörte, ein Moderner und ein Poet zu sein, daß er dadurch nicht zum Urchaisten und Oberflächler wurde, wird sich bei Betrachtung der hauptsächlichsten seiner letzten Werke zeigen.

Mit dem „Krieg“ (Abb. 71) überschreitet er die Schwelle zu seiner Reifezeit. Keines seiner früheren Werke macht so den Eindruck malerischer Monumentalität wie dieses. Der Wächter des Paradieses war gewiß monumental, aber nicht malerisch; die Kreuzigung Christi war schon monumental und malerisch, aber doch nicht in diesem Maße.

Stuck symbolisiert den Krieg; er stellt ihn durch eine Gestalt dar, die wir wohl als Gottheit des Krieges, nicht aber als Mars ansprechen dürfen; er wählte kein vorhandenes Symbol; er schuf ein neues, zu dem ihm kein Mythos, sondern eher Napoleon das Modell war. Es geschieht hier das, was in den „Propyläen“ so ausgedrückt wird: „In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen, uns bildlich zu erscheinen, nötigt dieselben in den Raum zu treten, Gestalt anzunehmen und den Augen anschaulich zu werden.“ Auch die weiteren Worte an derselben Stelle dürfen mit Beziehung auf dieses außerordentliche Werk angeführt werden. Es heißt da: „Den Göttern, als Wesen, die über alle Not, Gebrechen und Dürftigkeit erhaben sind, kommen die Leidenschaften nicht zu, und die beste Kunst hat daher alle Bilder derselben in Ruhe dargestellt. Die Schönheit, das Große in den Formen, ihr Ernst, ihre majestätische Würde zwingt Ehrfurcht ab, setzt in Erstaunen . . . Bei Gestalten, welche schrecken sollen . . . nimmt sich die echte Kunst vor dem Scheußlichen und Verzerrten in acht, sie erreicht ihren Zweck edler durch Großheit, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren getrieben werden kann.“

Vielleicht darf gesagt werden, daß Stucks Werk diesen Forderungen noch gerechter wäre, wenn die Leiber der Erschlagenen fehlten, denn wenn sie auch geeignet sind, das Gefühl des Grauens zu erhöhen, so stören sie doch die gewaltige Einfachheit des Symbols, das allein schon völlig genügt, den Betrachter zu ergreifen. Stuck hat zu viel höheren Kunstgeschmack, als daß die Versuchung an ihn herangetreten wäre, in dem Leichengewühl alle Scheußlichkeiten der Fleischbank auszubreiten, aber er widerstand nicht dem Reize der Aufgabe, nackte





Abb. 80. Selbstbildnis Studs. Gemälde. 1895. Privatbesitz.

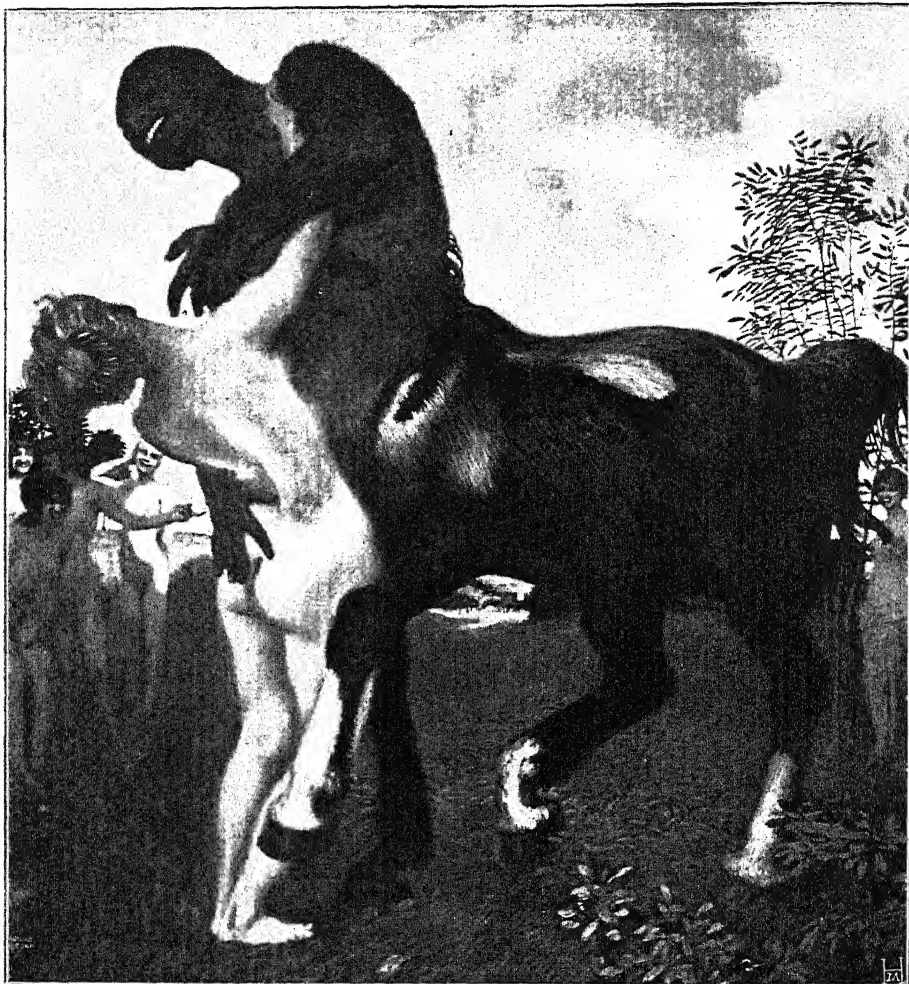


Abb. 81. Scherzender Zentaur. Gemälde. 1895. Dresden, Staatsgalerie. (Zu Seite 105 u. 107.)

Körper in Lagen darzustellen, die dem Maler besondere Schwierigkeiten bieten. Es wird hier, wie auch sonst manchmal von ihm, eine Kraftprobe angestellt, die zwar bestanden wird, aber nicht eigentlich im künstlerischen Interesse des Ganzen ist. Freilich kam in diesem Falle hinzu, daß er einen hellen Kontrast brauchte, von dem sich die dunkle Masse des Gauls und des Hintergrundes wirksam abheben konnte, und es mag sein, daß dieser auf andere Weise schwer zu finden war.

Aber auch mit diesem Vordergrund von Leichen bleibt Stucks „Krieg“ ein gewaltiges Werk, schön bei allem Graußigen, tief bei aller Einfachheit. Wenn einmal eine Zeit kommen sollte, in der man vom Krieg nur noch in Zeughaus-sammlungen Kunde erhält, so wird man aus diesem Wilde, aus diesem Symbol des Krieges, nicht weniger von seinem inneren Wesen erfahren, als aus aufgestapelten Kanonen, Gewehren und Bajonetten. Denn hierin ist seine Seele und seine — Schönheit. Es ist der Krieg als Gottheit, modern gesprochen als Natur-notwendigkeit. Vielleicht hat Stuck unrecht, ihn so aufzufassen, vielleicht ist er bloß ein Wahn, ein Göze, ein Viklipuzli, den unsere glücklicheren Nachkommen ablegen und ins Kuriositätenkabinett verweisen werden, aber hier handelt es sich





Abb. 82. Das böse Gewissen. Gemälde. 1896. Rom, Staatsgalerie. (Zu Seite 78.)

nicht um die Frage der Auffassung und ob Franz Stuck recht hat oder Bertha von Suttner, sondern darum, ob diese Auffassung eindringliche Kunstwahrheit geworden, ob auch dieser Auffassung Schönheit abgewonnen ist. Wir sehen den müden Gaul, die abgetriebene Kreatur, und sehen den schrecklichen Gott in seiner Sehnigkeit und Muskelmacht, einen Leib aus glühender Bronze, einen Kopf aus kaltem Erz, Lippen wie gestraffte Bogensehnen, Augen wie Schleudern des Todes — und ein goldener Vorbeerzweig sagt: „Die Krone dem blutigen Schwerte.“ Wir können mit aller Hoffnung und gläubigem Herzen die Augen vor diesem Bilde schließen und den inneren Blick nach dem Sitzungszaale der „Friedenskonferenz“ im Haag wenden und werden doch sagen müssen: „Das Bild ist schön.“

☒

☒

☒

Indem wir die Bilder der letzten Zeit Stucks betrachten, finden wir unter ihnen mehrere, die stofflich Wiederholungen früherer Werke sind oder wenigstens



Abb. 82. Studie zum „bösen Gewissen“. (Vgl. Abb. 82.)

ganz nahe verwandte Stoffe behandeln. Es reizt, zuerst diese zu betrachten, um an Beispielen vergleichend zu zeigen, wie Stuck in Auffassung und Darstellung gleicher Stoffe sich gewandelt hat.

Das erste Bild mit dem Titel „Rivalen“ (Abb. 37) wurde an seiner Stelle besprochen; sehen wir uns nun das zweite mit dem gleichen Inhalt an (Abb. 75).

Hier wie dort Kampf ums Weibchen, hier wie dort der Augenblick der Entscheidung dargestellt, hier wie dort die Zentaurin, um die es gilt, als Zuschauerin. Der Stoff also völlig gleich. Die Behandlung aber grundverschieden. Jenes erste Bild vornehmlich Stimmung: Regen, Grau, Düsterei; die Gestalten haben wenig Kontur; die Farbe ist ein Durcheinanderweben, Schleiern. Hier dagegen der Hauptton dramatisch; alles fest gestaltet; die Farbe kontrastreich, in starken Flächen massig bestimmt. Jenes Bild wie ein

Gobelin, dieses ganz klare Malerei. Dort Auflösung der Farbe, hier vollste farbige Kraft. Schimmern dort, hier Leuchten. Etwas Ungewisses, Weiches entsprach im ersten Bilde dem Ausdruck der Zentaurin; hier ist alles fast brutal entschieden, männlich animalisch. Der Blonde auf dem ersten Bilde kann sich vielleicht noch erschöpft in den Busch schleppen; dieser Besiegte hier bleibt mit zerschmettertem Schädel auf dem Plan. Beim ersten Bilde kann man sagen, daß es vornehmlich lyrisch, balladenhaft wirkt; dieses wirkt in erster Linie malerisch und dann dramatisch.

Ähnliches müßte bei allen diesen Bildern, die früher behandelte Stoffe wiederholen, gesagt werden. Hinzu kommt aber noch und vor allem eine außerordentlich gesteigerte Kraft in der Darstellung des nackten Körpers.

In der Darstellung des nackten Menschen hat Stuck jetzt eine Höhe erreicht, die in der modernen deutschen Malerei einzig ist, nur der Radierer Klinger kann neben ihm genannt werden. Auf diesem Gebiete scheint es für Stuck keine Schwierigkeiten mehr zu geben, und manchmal drängt sich die Empfindung auf, daß er nach Stoffen sucht, die besonders schwierige Aufgaben darin stellen.

Eine förmliche Häufung solcher Probleme für den Altmalerei zeigt „Das böse Gewissen“ (Abb. 80). Ein atemlos fliehender Mann, drei fliegende Frauengestalten um ihn, hinter ihm. Das Problem ist mit souveräner Sicherheit gelöst. Ein stürmisch bewegter menschlicher Körper wie dieser Fliehende gehört zu den seltensten Leistungen malerischer Kunst, und ganz erstaunlich sind die Bewegungen der fliegenden Weiber gelungen, wenngleich bei allen solchen Darstellungen immer

ein Rest von auch künstlerischer Unglaublichkeit bleibt. Nehmen wir dazu die ganz grandiose farbige Komposition und die Kraft des Ausdruckes in den Mienen der vier Gestalten, so können wir nicht umhin, das Bild zu den stärksten Leistungen der malerischen Kunst Stücks zu rechnen.

Bedenken muß nur eines an diesem Bild erregen — der Titel. Stuck hätte auch hier für denselben Stoff denselben Namen wählen sollen: die Furien. Der Unterschied zu dem früheren Bilde (Abb. 56) ist nur, daß er dort die lauernden, hier die verfolgenden dargestellt hat. Aber es sind die Furien der Antike, es ist nicht das böse Gewissen des Christentums, was er darstellt.

Ist das Wortklauberei? Es mag so scheinen, und es mag auch den Anschein haben, als sei es vom Überflusse, nicht bloß das Bild, sondern auch seinen Titel zu kritisieren. Aber man frage sich einmal, ob der Titel eines Bildes wirklich so etwas Nebenständliches ist. Man weiß ja, daß manche Künstler, wie z. B. Böcklin, ihre Werke ohne Titel hinausgeben, und daß erst der Kunsthandel oder die Kritik den Lauspaten macht. Damit sagen solche Künstler aber nur, daß sie der sprechenden Kraft ihres Werkes genug Zutrauen schenken, um keine falsche Auffassung befürchten zu müssen. Sie enthalten sich des Kommentars, weil er ihnen überflüssig erscheint. Wenn aber, wie es mit Recht die Regel ist, der Künstler diesen Kommentar und Hinweis gibt, so bedeutet das mehr als eine belanglose Etiketle. Es ist ein Bekenntnis seines Zieles, und wir sind berechtigt, das Bild daraufhin zu beurteilen, ob der Künstler das von ihm ausdrücklich bekannte Ziel auch wirklich erreicht hat, oder ob er dahinter zurückgeblieben ist.

So liegt für den Künstler etwas Gefährliches in der Betitelung seiner Bilder, und mancher täte besser, seine Absichten zu verschweigen. Es wird oft damit nur der Nachweis schöpferischer Unzulänglichkeit geliefert. Geradezu bedenklich aber ist es und leider recht häufig, post festum einen Titel auf gut Glück zu erfinden; das ist oft künstlerische Vorspiegelung falscher Tatsachen, und

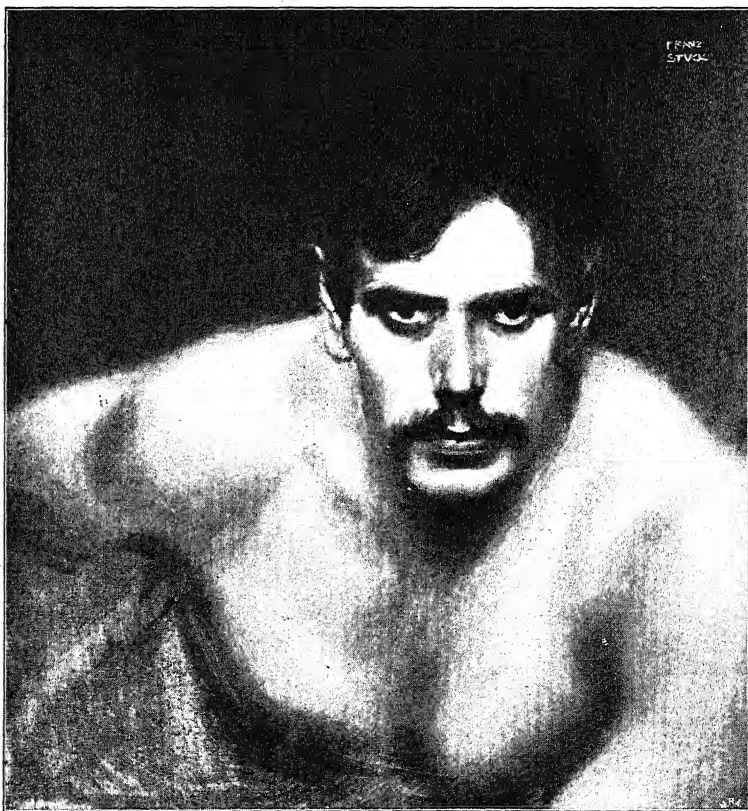


Abb. 84. Studie zum „bösen Gewissen“. (Vgl. Abb. 82.)



Abb. 55. Susanna im Bade. Gemälde. 1896. Königsberg i. Pr., Herr Claas. (Zu Seite 110.)

man entdeckt leicht, daß der Künstler sich nur interessant machen wollte, indem er für ein gleichgültiges Werk einen symbolischen oder gar mystischen Titel wählte.

Bei Stuck kann davon nicht die Rede sein; er hat sich mit dem Titel nur vergriffen. Was er malte, war wiederum das Symbol der rächenden Göttinnen, die einen Verbrecher verfolgen — eine durchaus antik heidnische Vorstellung also. Diese schwebte ihm vor, diese lag in seinem ganzen Wesen. Was ihm aber gerade nicht liegt, ist die Darstellung rein innerer Vorgänge, die eine Gestaltung im eigentlichen Sinne nicht zulassen, die man vielleicht allegorisieren, nicht aber symbolisieren kann. So etwas ist der eminent christliche Begriff des bösen Gewissens. Dieses ist ja nicht die Furcht vor der Rache der Götter oder Gottes, sondern die Strafe der Untat in sich selbst. Man könnte es darstellen, wie Stuck es bei Luzifer dargestellt hat, durch den Ausdruck des innerlich Belasteten, oder man kann es allegorisieren, wie man Laster oder Tugenden allegorisiert; wenn man es aber mit Zuhilfenahme fremder Symbole ausdrückt, so entfernt man sich von seinem Wesen um die Abgrundweite von Weltanschauungen.

Nein, dieses Bild ist keine christliche Allegorie, sondern ein antikes Symbol, und es ist schade um seine Schönheit, daß sie christlich getauft wurde.

Mit demselben Rechte hätte Stuck seine Allegorie der Sinnlichkeit „Venus“ nennen können. Es wäre der umgekehrte Fehler gewesen, indem er eine nicht antike, eigentlich christliche Auffassung zwar christlich allegorisiert, aber als antikes Symbol ausgegeben hätte.

Wir verlassen diese Auseinandersetzungen gerne und wenden uns wieder direkter Betrachtung zu.

Eine wirklich christliche Darstellung, wenn auch mit allen Mitteln aus der Kistkammer antik ästhetischer Kultur, das will sagen: eine Darstellung christ-



Abb. 88. Spielende Faune. Gemälde. 1897. Berlin, Galerie Arnhold.

lichen Stoffes in antik schöner Form, taucht auf: „Das verlorene Paradies“ (Abb. 97).

Es gibt ein Bild aus Stücks frühester Zeit, das denselben Titel hat, in der Komposition aber ganz davon verschieden ist, und es gibt ferner ein Bild aus derselben Zeit, das sich zwar anders nennt („Die Vertreibung aus dem Paradiese“) und von kleinerem Umfange ist, aber schon ganz die nämliche Anlage zeigt.

Das erste „Verlorene Paradies“ war ein überaus kühnes Stück Malerei: Ein feuchtes, dunkles Riesentor, himmelaufgetürmt aus seltsamem Gestein: ein schmaler Spalt dazwischen; dahinter ein Farbenflimmersprühen sondergleichen wie in unzähligen Sonnenrädern, glühfarbenen Blumen, Früchten und Blüten, ganz wie aus einer Danteschen Phantasie; davor der wehrende Engel mit der riesigen Schwertflamme und dem schmalen Reif der weitrunden Gloriole.

Die erste „Vertreibung aus dem Paradiese“ stellte die drei Gestalten fast ganz so dar wie das neue „Verlorene Paradies“, aber die Landschaft, wenn dort davon die Rede sein konnte, war ganz anders: Graugelbe, trostlose Ferne; stahlschwer, wie eine Mauer, ein dunkelblauer Horizont darum; nichts weiter. Das Ganze gleichtönig, eintönig, bei aller Helle ohne eigentliche Leuchtkraft, durchaus uncoloristisch.

Dagegen das neue „Verlorene Paradies“, welch ein Abstand! Der Fortschritt Stücks zeigt sich bei keiner Vergleichsgelegenheit mächtiger als hier. Das erste



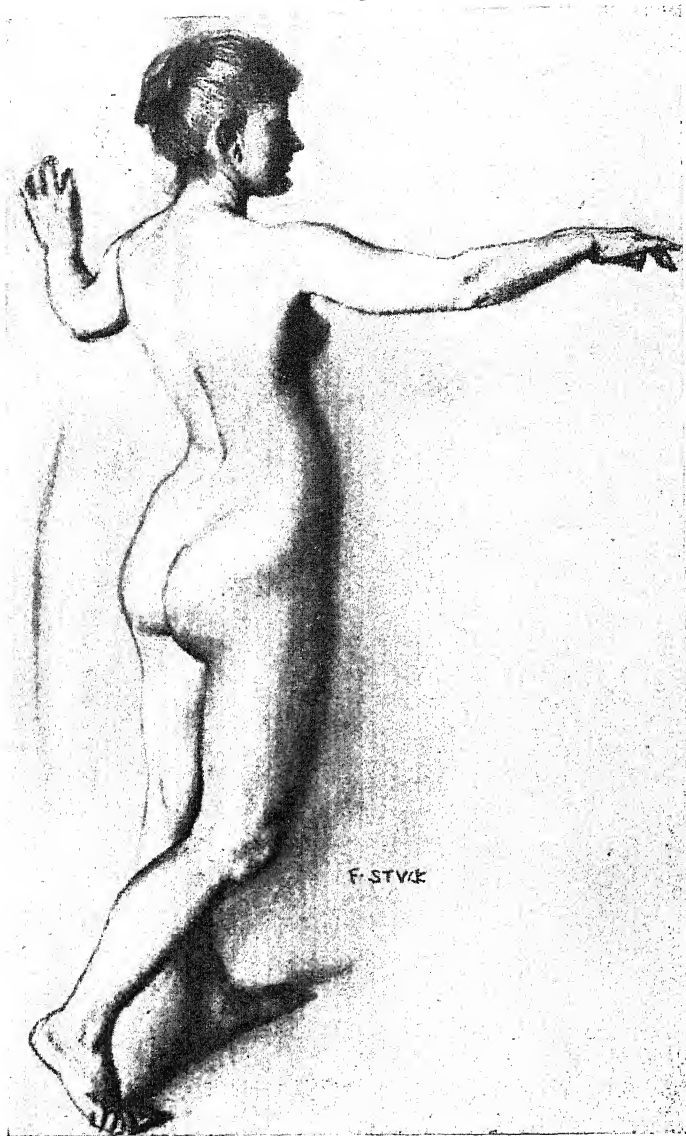


Abb. 87. Studie zu den „Tänzerinnen“ (Vgl. Abb. 89).

Bild soll durchaus nicht unterschätzt werden. Es hat etwas unsagbar Rührendes, und die Gestalten von Adam und Eva haben auf ihm einen Reiz des Primitiven, der den viel vollendeteren auf dem neuen Bilde fehlt. Aber: welch ein großer, pathetischer, monumentaler Zug in der neuen Fassung, welche Kraft und Schönheit in der Formensprache, welche Farbenwucht und -fülle! Dieses Hinausgesetztwerden wie vom Atem Gottes selber, vom Sturm, der die Bäume niederbeugt und den Riesenengel selber zwingt, sich Halt zu geben durch das vorgestemnte Schwert. Ein Brausen und Dröhnen, ein Leuchten der Macht; wie eine Orgelfuge das Ganze. Und bei allem: Malerei in erster Linie, Flächenverteilung, Abmaß der Farbenkräfte, ein Entzücken für das Auge. Da ist nichts Überflüssiges, nichts Ablenkendes, nichts unsicher Hingesehtes, keine leere Stelle. Ein Meisterwerk.



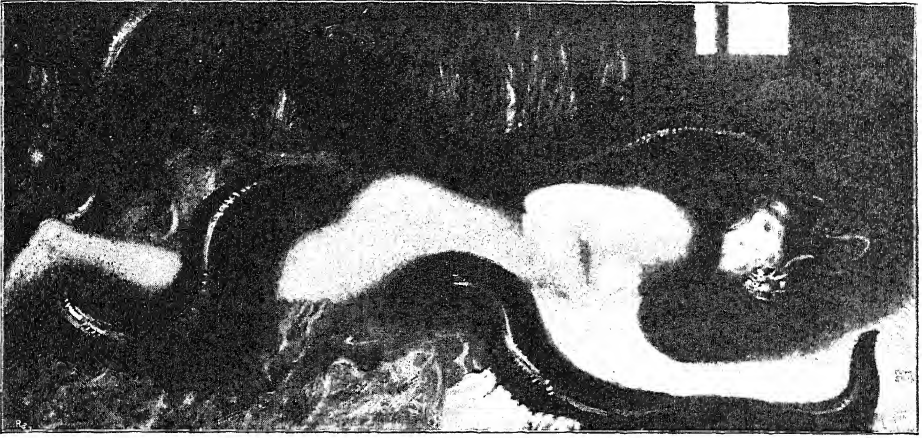


Abb. 88. Das Laster. Gemälde. 1894. Moskau, Großfürst Sergius. (Zu Seite 148.)

Nur noch einmal zeigt der Vergleich zwischen einem früheren und einem späteren Werke gleichen Stoffes so mächtig den Fortschritt Stucks: bei der „Sphinx“ (Abb. 79). Und hier kommt noch hinzu, daß die ganze Auffassung sich vertieft, ja den Sinn des Vorwurfs erst recht eigentlich ergriffen hat. Neben dieser Sphinx verschwindet die frühere geradezu und „Ödipus, der das Rätsel löst,“ mit ihr. Weder als Auffassung noch als Malerei vermögen sie einen Vergleich mit diesem Werke auszuhalten.

Hier löst Ödipus wirklich das Rätsel der Sphinx, indem er den Tod von ihr erfährt durch Ruß und Umarmung. Hier ist Stuck einmal groß in der Tiefe, ohne sich doch in ihr zu verlieren, ohne sich als Mystagog zu gebärden wie manche Maler und Dichter, die tief zu sein meinen, wenn sie unklar sind. Dies Symbol hat die Klarheit der Tiefe, behält aber doch den Reiz des Abgründigen, den man nicht mit a und b und c ausdrücken kann. Und es bleibt dabei sinn-

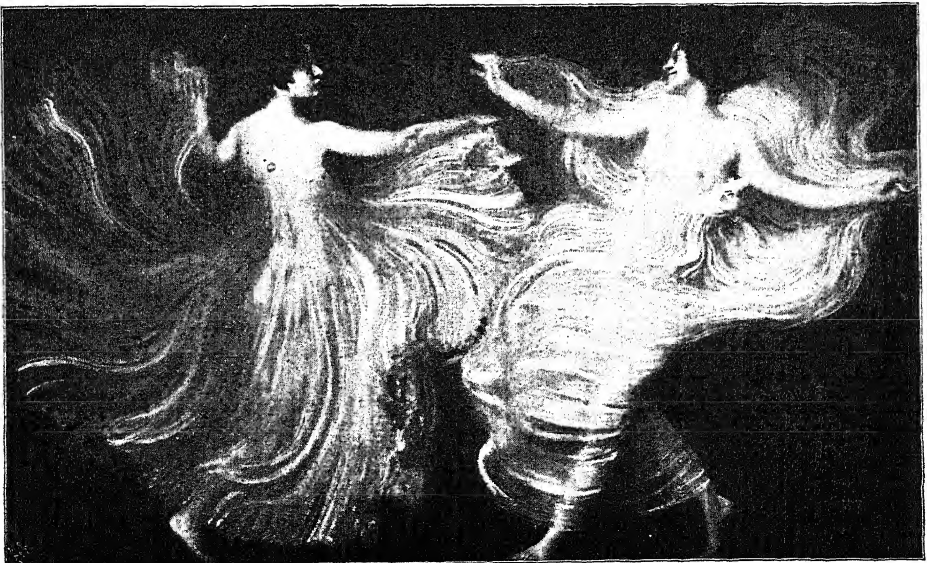


Abb. 89. Tänzerinnen. Gemälde. 1896. München, Sammlung Dr. Girth. (Zu Seite 105 u. 109.)



Abb. 90. Justane Dery.

Hier ist alles restlos ineins geflossen, Harmonie geworden. Komposition, Farbe, Zeichnung, Auffassung: alles geht zusammen, strömt atfordhaft aus, ergibt eine große Einheit künstlerischen Genusses.

Wer wollte angesichts eines solchen Werkes mit dem Künstler darüber ins Gericht gehen, daß er sich bescheidet, die Wege der Alten zu wandeln, daß er nicht modern im Sinne derer ist, die rein technisch der Malerei ganz neue Bahnen gewiesen haben, wie etwa die Neuimpressionisten? Das „Ja,

liche Gestalt, heißes, greifbares Leben, eine Wollust für die Sinne, die sich an Schönheit zu entzücken wissen. Es ist keine Dissertation, es ist ein Kunstwerk.

Die Art der dekorativen Kunst Stucks, sein Streben, dem Auge Genuß zu schaffen, aber doch auch den Geist zu bewegen, läßt sich besser als mit vielen Worten durch Betrachtung dieses Werkes begreifen. Man kann hier das rein ästhetische Wohlgefühl gar nicht mehr absondern von dem seelischen Eindrücke.



Abb. 91. Studienkopf. (Zu Seite 118.)

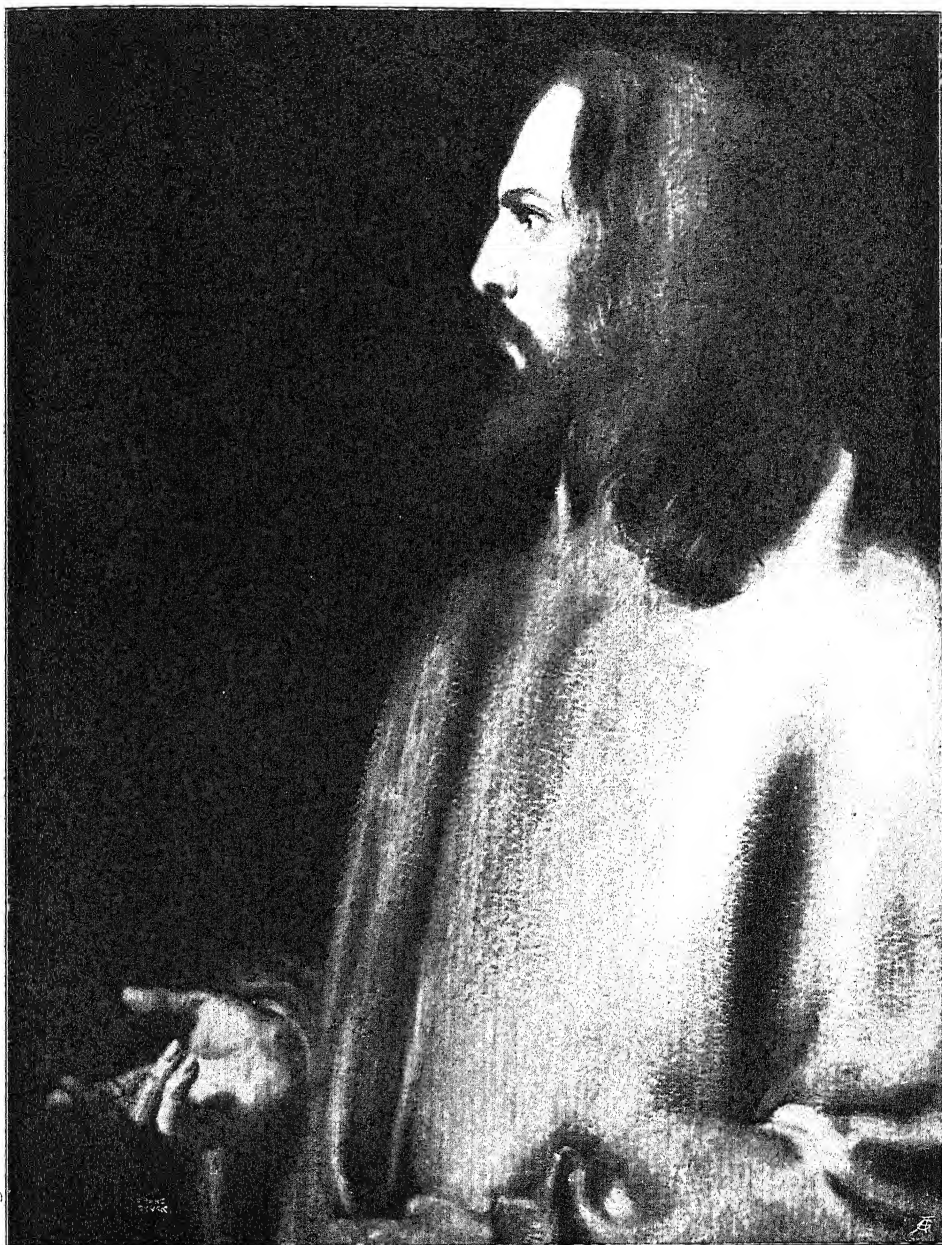


Abb. 92. Christus. Gemälde. 1896.



Abb. 93. Studentkopf.

das technische Können; das ist bis zu einem gewissen Grade für jeden erlernbar, der überhaupt Talent hat, und wir sehen es gerade in der modernen Kunst, wie unglaublich agil die guten Durchschnittsbegabungen im Umlernen sind.

Heute schottisch, morgen spanisch, Übermorgen ganz japanisch, Primitiv, dann raffiniert, Jetzt pastos, dann pointilliert, Aber immer, bis zum Tode, A la mode, à la mode.

Das Wichtigere ist die Erkenntnis

es ist schön, aber doch nicht absolut was Neues“ klingt recht dürftig und eng vor solchen Werken auch in den Ohren derer, die den Pfadfindern der modernen Malerei Achtung und Bewunderung entgegenbringen.

Die Hauptsache bleibt immer, daß ein Künstler just das will, was er kann, und eben darin unterscheidet sich der fertige Meister vom tastenden Schüler, daß er genau fühlt, was er unternehmen darf und was nicht. Es handelt sich da keineswegs bloß um

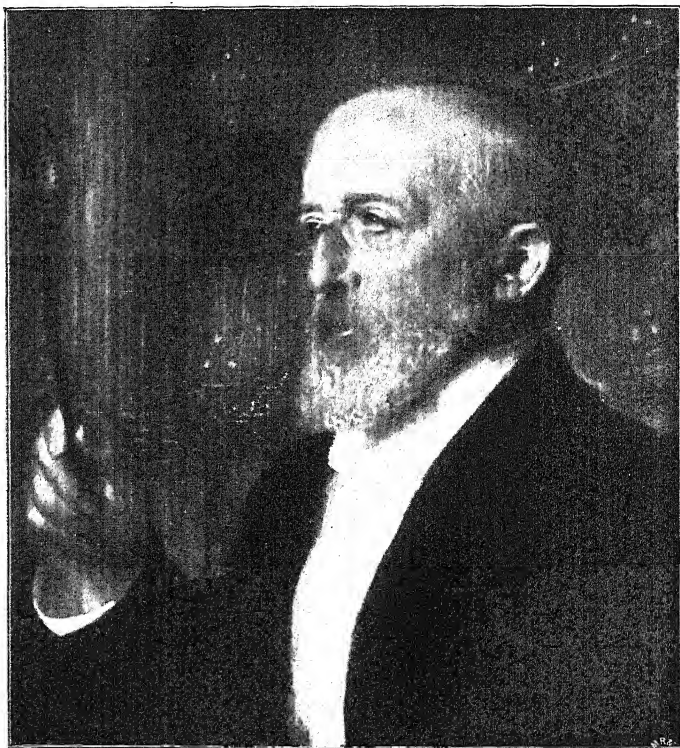
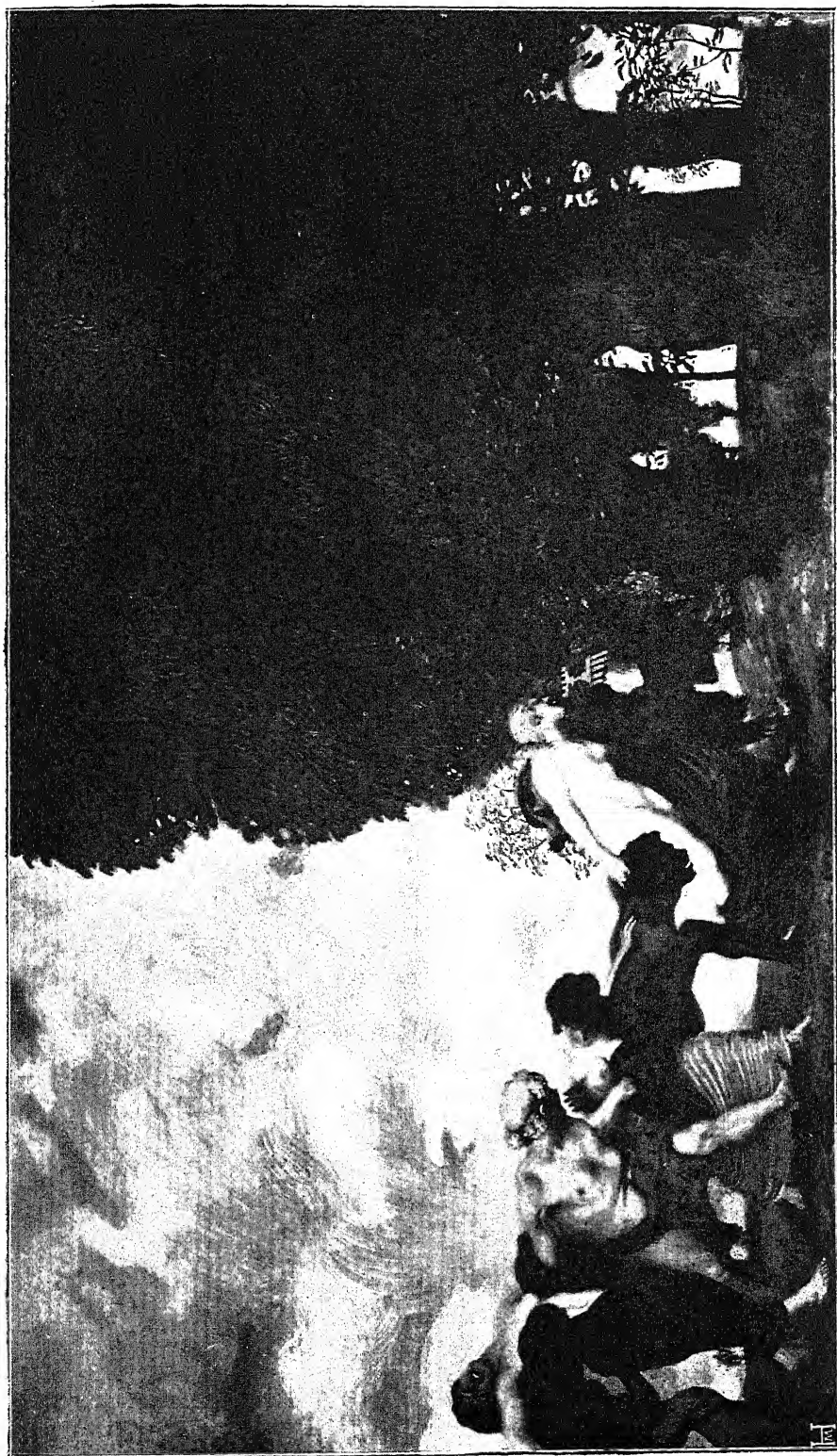


Abb. 94. Generalmusikdirektor Hermann Levi. Gemälde. 1897. Im Besitz des Künstlers.





916. 45. Bacchantenzug. Gemälde. 1897. Barmen, Galerie Toelle. (3u Seite 105 u. 109.)



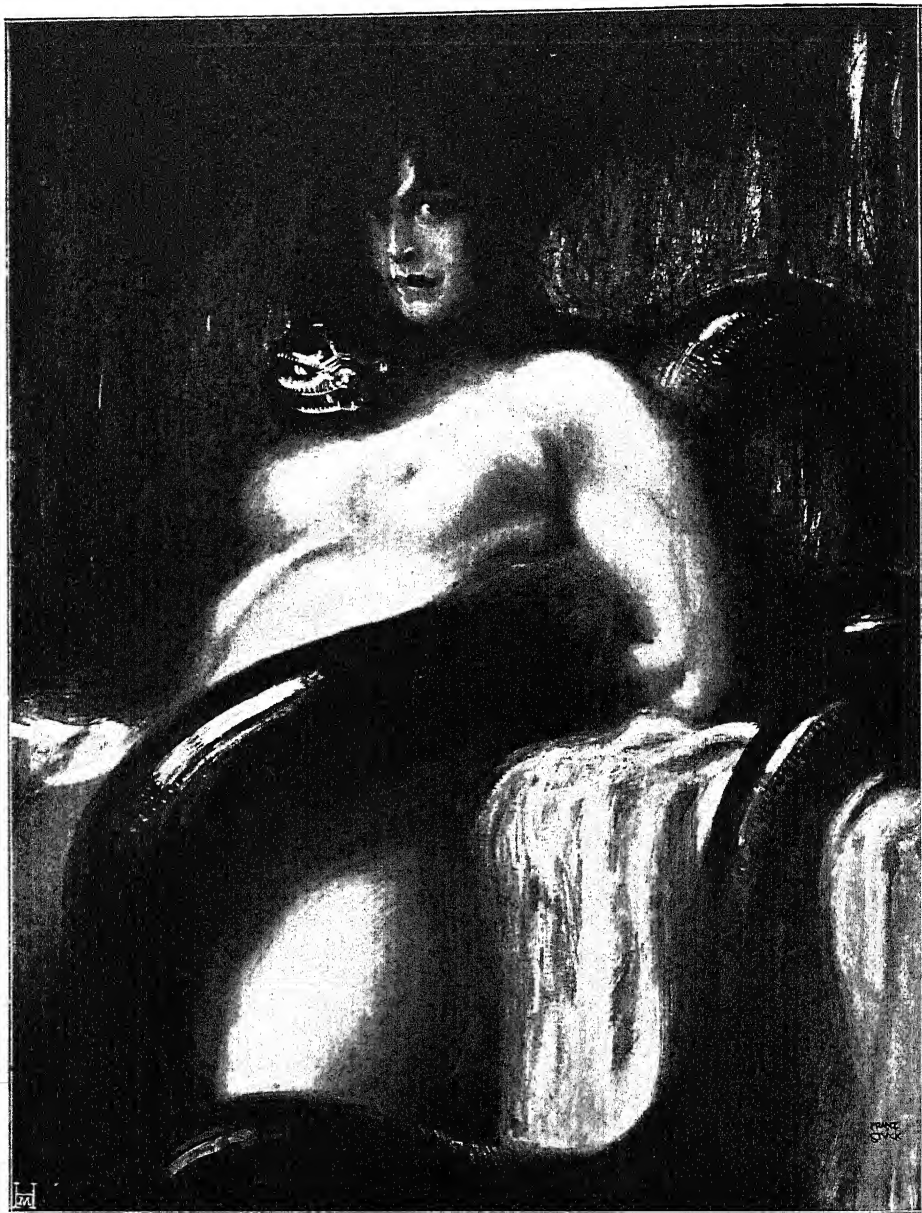


Abb. 96. Die Sinnlichkeit. Gemälde. 1897. München, Galerie Heinemann. (Zu Seite 110.)

des eigenen, persönlichen Stoffgebietes, die Erkenntnis der persönlichen poetischen Kraft. Nichts ist unerquicklicher, als zu beobachten, wie begabte Künstler nicht allein den Stil wechseln, wie wenn das ein Maskenanzug wäre, sondern auch directionslos in allen Stoffgebieten, allen Stimmungsnuancen herumirren, sich bald intim, bald pathetisch gebärden, heute naiv, morgen blasé tun. Selbst den Allergrößten bleibt es versagt, alles meisterlich zu können, und nur den Allergrößten ist es erlaubt, sich ungestraft in allem zu versuchen. Aber auch sie lassen das wohl bleiben.

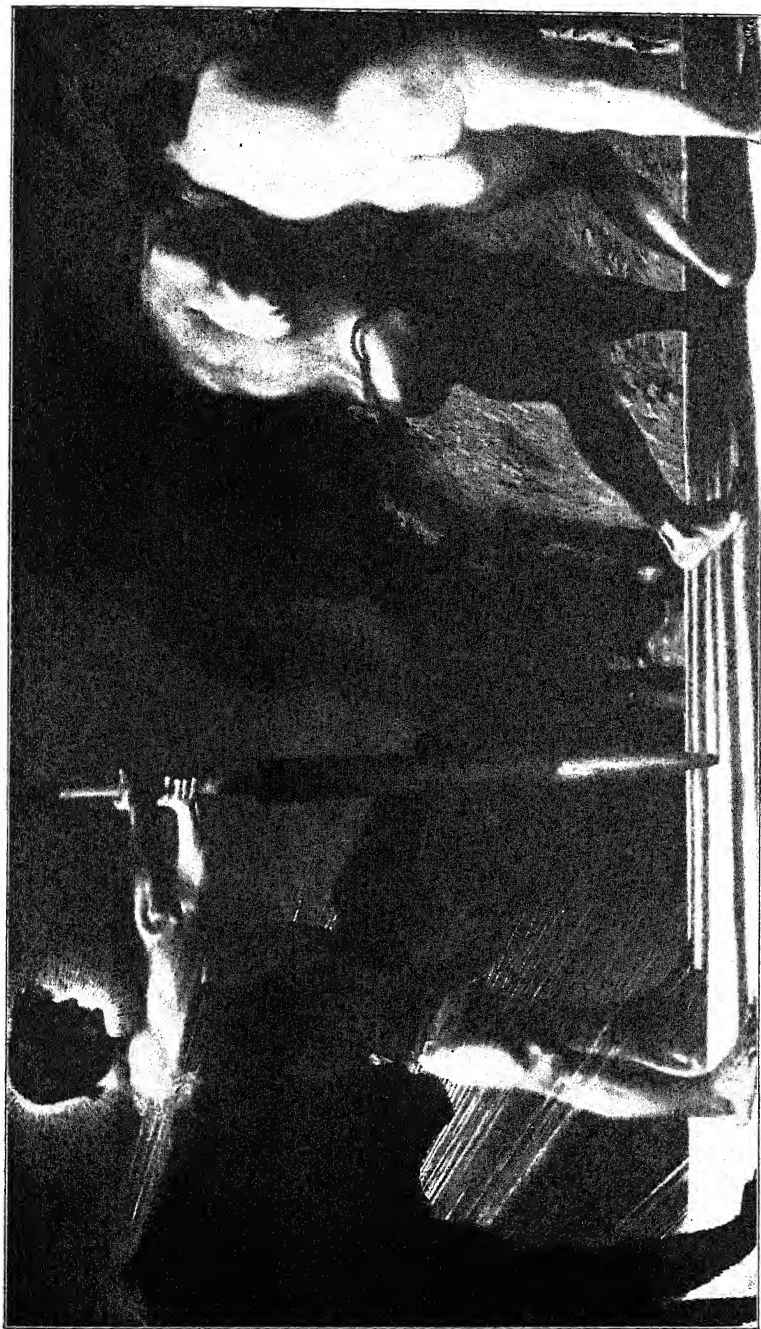


Abb. 97. Das verlorene Paradies. Gemälde. 1897. Dresden, Staatlgalerie. (Zu Seite 81.)

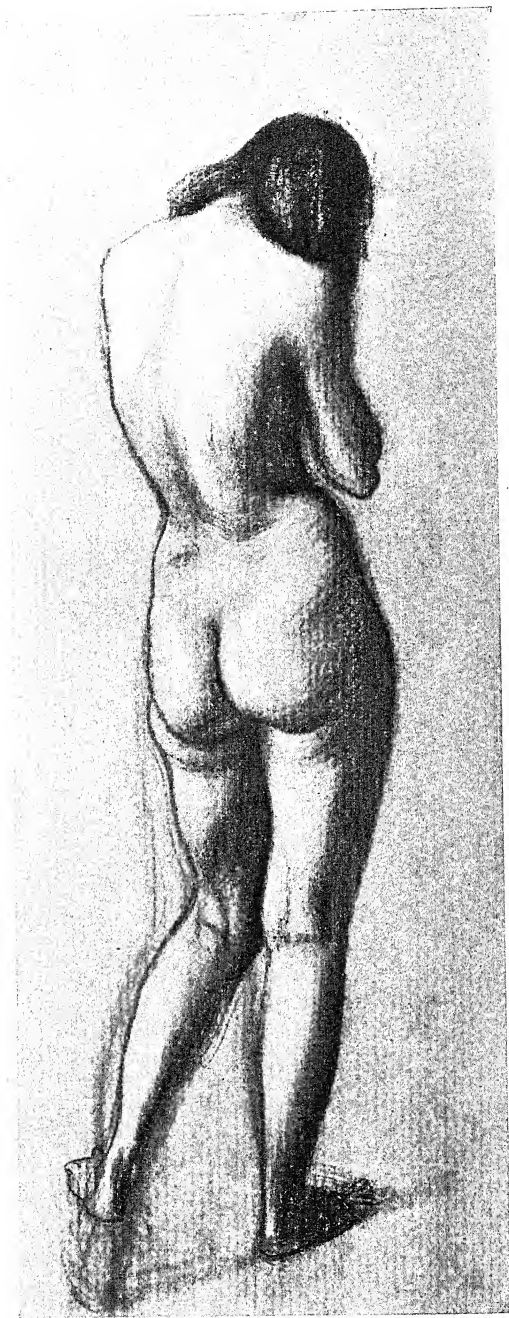


Abb. 98.: Studie zum „Verlorenen Paradies“. (Vgl. Abb. 97.)

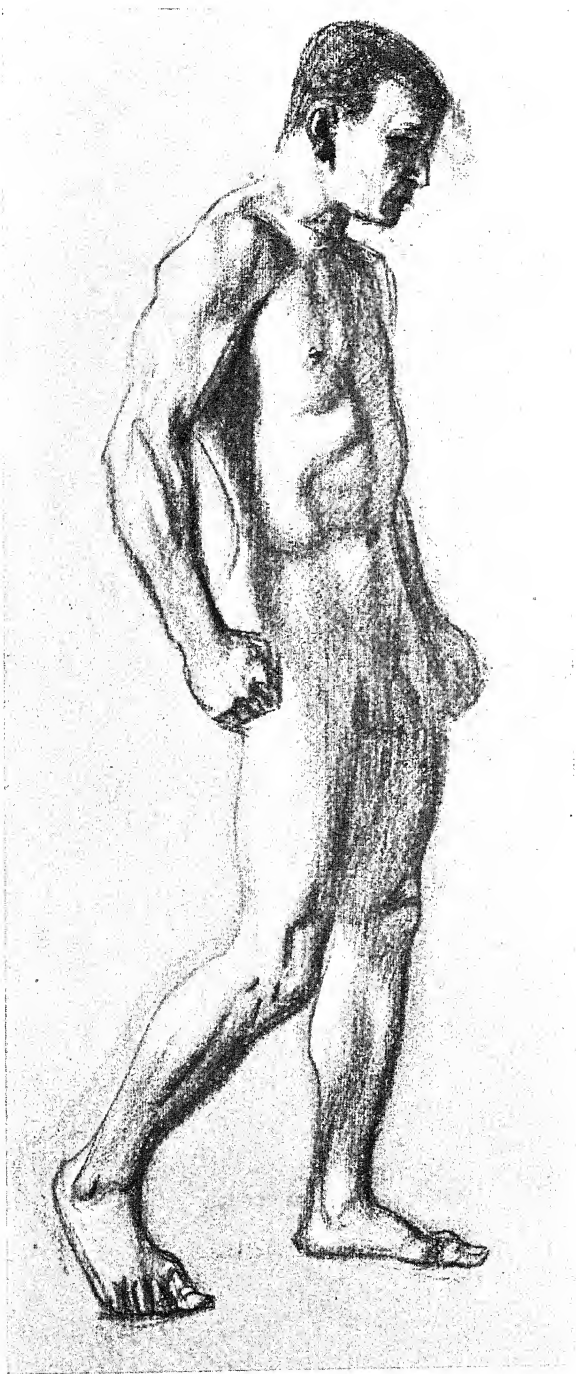


Abb. 99. Studie zum „Verlorenen Paradies“. (Vgl. Abb. 97.)



Abb. 100. Franz Stuck und seine Frau. Gemälde. 1897. Mannheim, Privatbesitz. (Zu Seite 119.)

Daß der zukünftige Meister als Schüler irrt und schwankt, ist dabei selbstverständlich; auch die Größten haben durch Irrtümer gelernt. Aber zum Wesentlichen der Meisterschaft gehört, daß sie sich in gerader Linie zum Ziele bewegt. Das nennen wir dann die persönliche Art, den Charakter des Meisters, wenn, Werk an Werk gestellt, eins aus dem anderen fließt, wie aus einem Gusse, so daß der Strom der Schöpfungen nie oder doch nur ganz selten unterbrochen wird. Es brauchen nicht alle Werke Gipfelpunkte zu sein, aber selbst die geringeren Arbeiten müssen sich einfügen, ohne zu stören, ohne wie Flickwerk oder fremde Bestandteile zu wirken.

Auf Stuck trifft dies schön zu, und nur ein Bild wirkt in der Reihe seiner reifen Werke fremd und unsicher; es sieht wie eingeschoben aus und darf als Abirrung bezeichnet werden.

Es ist „Die wilde Jagd“ (Abb. 107). Stuck hat sie schon früher einmal gemalt, und da fällt eins auf: dieses frühere Bild reiht sich vortrefflich unter die Werke seiner Entwicklungszeit; es fällt nicht heraus; es stimmt genau dazu. Es verlohnt sich, einen Begriff davon zu geben: Wie eine Sturmwolke kommt es herangebraust, gerade auf den Betrachter zu: knackende Skelette auf Pferdegerippen, glühäugig, mit bleckenden Mäulern, sich stoßend, drängend, treibend unter Geißel-





Abb. 101. Kämpfende Faune. Gemälde. 1898. Barmen, Museum. (Zu Seite 105 u. 110.)

schwung, Beheul und Gewieher. Nur wenige Gestalten sind umrißdeutlich, daß meiste bleibt verschwommen in einem fleckigen Grau. Denn es sind ja jagende Wolken zur Nacht, und die bildnerische Phantasie der Sage wie des Künstlers hat aus ihnen Gestalten erträumt und erschaffen.

Dies ist ganz vortrefflich gelungen, und es konnte so nur mit der früheren Technik Stücks gelingen, wie es denn überhaupt nur einer Kunst gelingen konnte, die auf große koloristische Werte ver-

zichtete und sich ganz in Stimmung ausgab.

Nun aber die koloristisch dekorative Art des reifen Stücks, die in erster Linie aufs Ästhetische geht, und dieser Stoff, der seinem Wesen nach das Grau, die Auflösung der Linie, die alles verschlingende ihm eigentümliche Stimmung verlangt. Er konnte mit den neuen Mitteln Stücks, mit den Mitteln der Meisterart nicht bewältigt werden. Er paßt da nicht hinein.



Abb. 102. Studie zu den „Kämpfenden Faunen“.



Abb. 103. Pallas Athene. Gemälde. 1898. Dresden, Privatbesitz. (Zu Seite 105 u. 108.)

Und in der Tat ist die Wiederholung der wilden Jagd das einzige Werk des späteren Stück, das nicht dekorativ wirkt. Alles fällt auseinander, geht in Frage unter, und es fehlt auch, abgesehen von dem mangelhaften ästhetischen Eindruck, die Stimmungsfülle, die poetische Kraft.

Dieser Stoff gehört ganz dem „gestaltlosen Norden“ Goethes an, einem Sagengebiete und einer Elementarphantastik, für deren eigentümliches Wesen, das ganz Innerlichkeit, Nebel und Grauen ist, die Kunst des heutigen Stück nicht die passenden Ausdrucksmittel hat. Ebenso gut könnte Stück Ibsen illustrieren wollen.



Abb. 104. Mary Stud, die Gemahlin des Künstlers. Gemälde. 1899. Dorpat, Baron Liphart.

Seine künstlerische Heimat ist der Süden, seine Domäne die schöne Gestalt, die große Farbe; nur hier ist er ganz er selbst und Meister. Wird er dieser Heimat, diesem Herrschaftsgebiet untreu, so verleugnet und verliert er seine besten künstlerischen Kräfte.

Es ist ein Glück, daß ihn das Gefühl dafür nur dieses eine Mal verlassen hat. Möge ihn, bildlich gesprochen, die wilde Jagd aus dem Norden nie wieder verfolgen!

Es gibt so wenige, die es wie er vermögen, uns einen Schein der Sonne Homers zu spenden, die wie er die Kraft der schönen Sinnlichkeit besitzen; wir brauchen ihn so, wie er innerlichst ist: als Südenmenschen und Adepten der fröhlichen Wissenschaft, die tanzend beten lehrt — nicht zu düsteren Gewalten, sondern zur Klarheit, Heiterkeit und zeugenden Kraft des Schönen. Seine Gabe und sein Amt ist es zu schmücken und froh zu machen durch eine Schönheit, die

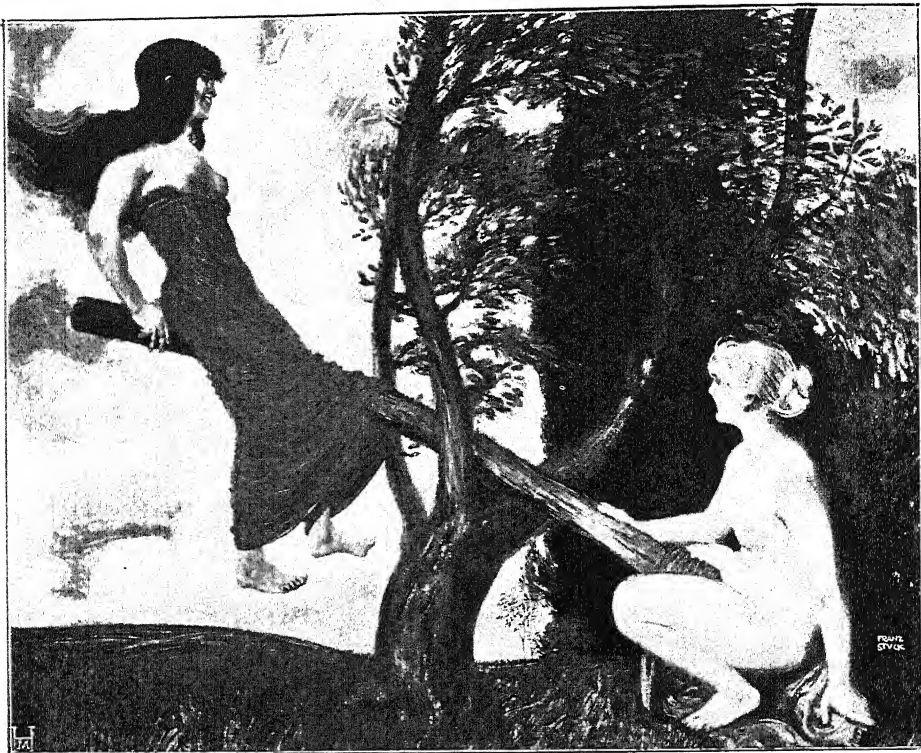


Abb. 105. Die Schaufel. Gemälde. 1893. Frankfurt a. M., Galerie Hiersheim. (Zu Seite 105 u. 109.)

nichts will, als sich selbst. Seine Sphinx zeigt, daß er der Tiefe nicht auszuweichen braucht und daß seine Schönheit auch Strenge haben kann; er ist kein „Geisterling“, und auch der Ernst des Hellenentums hat sich ihm vererbt. Dionys und Apollo sind seine Hausgötter. Es ist die Lust am Leben in dieser Schönheit, die Lust, die sich dem Leben gewachsen fühlt und die, wenn sie kämpfen und untergehen muß, auch dabei Schönheit offenbart.

Wer Gehör für die Unterströmungen der modernen Seele hat, weiß, daß eine Weltanschauung im Werden ist, die nach solchen Zielen strebt, eine Weltanschauung wieder künstlerischer Art. Friedrich Nietzsche ist ihr mächtigster Prophet, und Franz Stuck betätigt sie in seiner Kunst, jetzt, da er reif geworden ist. Aus diesen Bildern klingt der Nietzsche-Vers:

O Lebens Mittag! Feierliche Zeit!  
O Sommergarten!

Die „Unschuld des Südens“ nahm ihn auf.

Es ist klar, daß ein solcher Künstler noch nicht für alle sein kann. Seine heidnische Sinnenfreudigkeit kann christlichen Gemütern nicht behagen, muß aber auch allen denen fatal sein, die sich als Dekadenten fühlen und im Ungewissen herumtaumeln, feierlich müde und viel zu neurasthenisch, um Kraft, Fülle, Gesundheit vertragen zu können. Wir begreifen es, daß jene ihn mit Abscheu einen „Priester der zügellosen Sinnlichkeit“ nennen und daß diese von ihm sagen, er sei nicht „differenziert“ genug. Wenn Stuck trotzdem als der erfolgreichste moderne deutsche Künstler bezeichnet werden kann, so bedeutet das ein Symptom, das jenen und diesen interessant sein muß, wie es uns höchst erfreulich ist.



Abb. 106. Mary als Torero. (Kindermaskenfest.) Gemälde. 1907.  
Im Besitz des Künstlers.





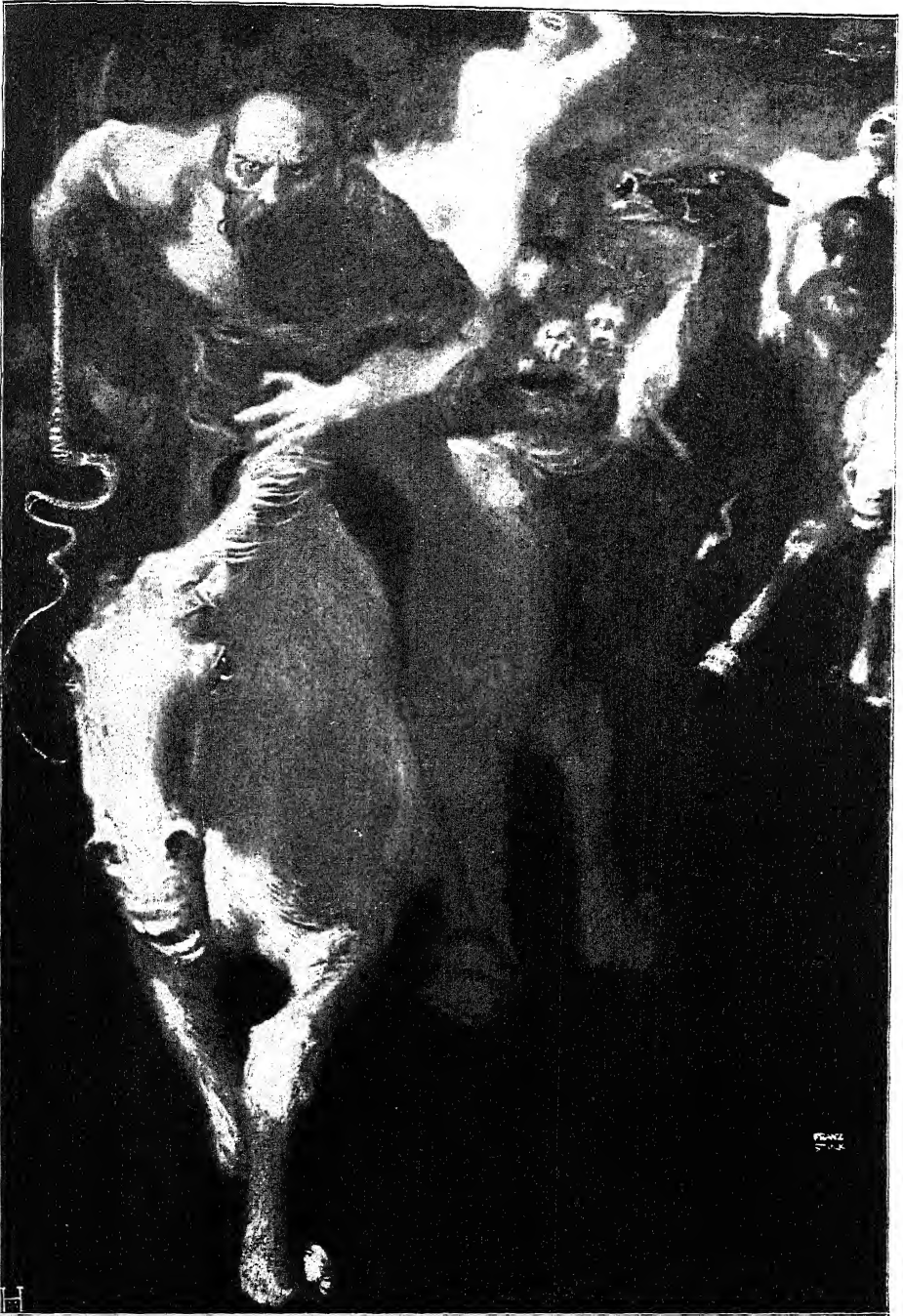


Abb. 107. Die wilde Jagd. Gemälde. 1899. Pittsburg, Carnegie-Institut. U. S. A.  
(Zu Seite 92.)

Er ist, christlich gesprochen, ein starker Verführer; wir drücken das selbe anders aus und sagen: Er ist ein mächtiger Vorschreiter ins Land Schönheit.

Das Helle vor ihm,  
Finsternis im Rücken.

Wir bedauern nur das eine: daß es für diese Kunst in unserer Zeit keine Gelegenheit gibt, sich ans Allgemeine, ans Volk zu wenden. Daß in großen öffentlichen Sammlungen Stucke Bilder hängen, bedeutet dafür nichts. Er wäre der geborene Künstler dafür, Räume, die dem öffentlichen Vergnügen dienen, auszuschnücken: Theater, Konzertsäle, Kunsthallen. Aber es ist ja diese

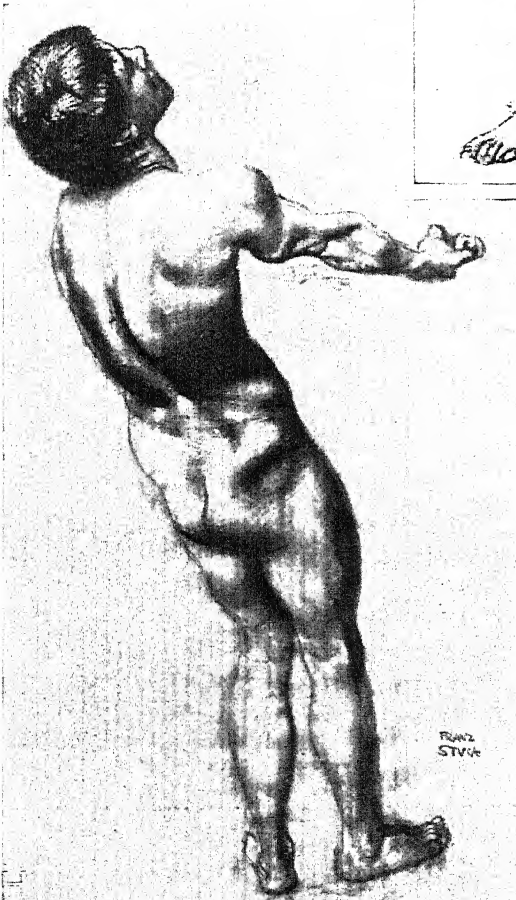


Abb. 108. Studie zum „Ringeltanz“. (Zu Seite 105.)

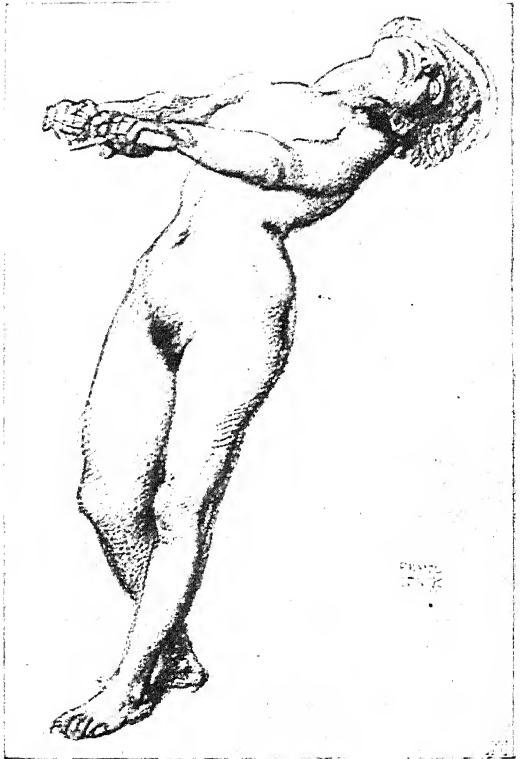


Abb. 109. Studie zum „Ringeltanz“. (Zu Seite 105.)

ganze Art Kunst heute noch eine große unzeitgemäße, heute, wo die Kunst überhaupt noch nicht als der Faktor des öffentlichen Lebens in ihre Rechte eingesetzt ist, der sie in allen großen Kunst-epochen war.

Indessen: sie beginnt sich durchzusetzen, und die moderne dekorative Bewegung der Kunst ist auf dem richtigen Wege dazu, sich dem Leben aufzuzwingen. Es ist begreiflich, daß sich Stuck, der schon vor dieser Bewegung Ähnliches wollte, jetzt, wo er ganz Maler geworden ist, nicht als Nuzkünstler etwa im Sinne van de Velde's betätigt. Seine Möbel, sein Buchschmuck und vor allem sein Haus beweisen, welch eine Kraft er auch auf diesem Gebiete ist, aber es ist kaum zu hoffen, daß er sich ihm je wieder zuwenden

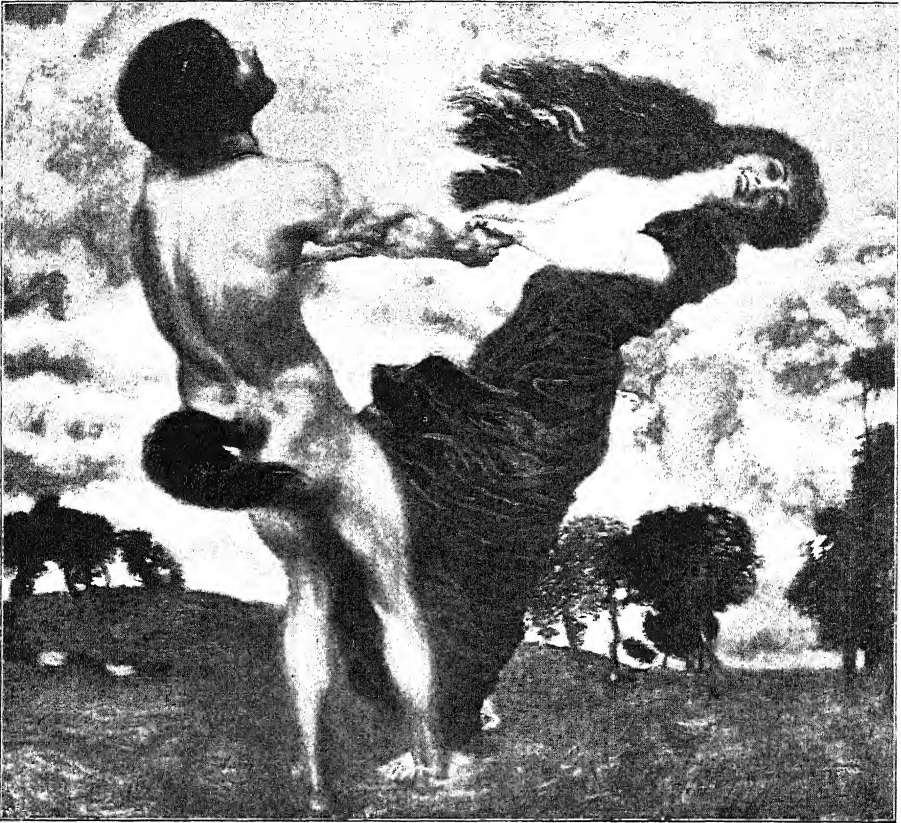


Abb. 110. Ringeltanz. Gemälde. 1899. Wien, Dr. von Maurer. (Zu Seite 105 u. 107.)

wird. Aber eines sollte er doch tun: Er sollte sich, wie Thoma, L. v. Hofmann und andere, auch der Lithographie zuwenden, dieser modernsten graphischen Kunst, die es ermöglicht, farbige Blätter von persönlichstem künstlerischen Reize zu einem Preise herzustellen, der ihre Anschaffung auch minder Bemittelten möglich macht. Durch sie könnte die Kunst Stuck, wenn nicht die ganze, so doch ein guter Teil von ihr, dem erwachenden künstlerischen Bedürfnisse derer dienstbar gemacht werden, die nicht in der Lage sind, sich Gemälde zu kaufen, aber mehr als mechanische Abbildungen wollen, weil sie den Reiz der direkten künstlerischen Handschrift zu schätzen wissen. Stuck, der eminente Zeichner, würde dem Stein alles an Linie abgewinnen, was aus ihm zu holen ist, und Stuck, der Farbenmensch, würde, wenn er mit dem Stein auch nicht alles geben kann, was ihm die Palette ermöglicht, doch auch mit ihm farbige Wirkungen von großem Reize erzielen. Es sollte ihm nicht genügen, nur den Reichsten seine Gaben zunutze werden zu lassen, er sollte kein Mittel verschmähen, das seine Kunst auch weiteren Kreisen nahe bringt.

Seine Radierungen, um von diesen gleich in diesem Zusammenhange zu handeln, beweisen, wie dekorativ alles unter seiner Hand wird, auch dann, wenn er sich auf Schwarz und Weiß beschränkt. Blätter wie das Porträt seiner Mutter (Abb. 4) und die „Sinnlichkeit“ (Abb. 14) wirken geradezu malerisch und sind trotz des kleinen Formats ein Wandschmuck von großer Eindruckskraft. Man müßte sich wundern, daß ein Künstler, der dies vermag, nicht häufiger radirt hat, wenn man nicht in Betracht zöge, welch ein mächtiger Reiz für ihn, den ausgesprochenen



Abb. 111. Studienkopf. (Zu Seite 118.)

Maler, in der Farbe liegen muß. Immerhin darf die Hoffnung ausgesprochen werden, daß er der Radierung nicht ganz untreu wird. Aber wünschenswerter noch wäre eine Hinwendung zur Lithographie.

⊠ Nach dieser Pause in der Betrachtung seiner letzten Malereien kehren wir zu diesen zurück. ⊠

Der Kunstbetrachter, der nicht lediglich darauf ausgeht, Bilder nach Art unserer Beschreibungen in Katalogen objektiv und registratiomäßig „aufzunehmen“, der aber sein Genüge auch nicht daran findet, die lyrischen Qualitäten eines Werkes bildender Kunst herauszuheben, wird immer gerne eine Pause machen in der Beschreibung von Bildern. Je mehr er den ästhetischen Vorzügen eines Bild-



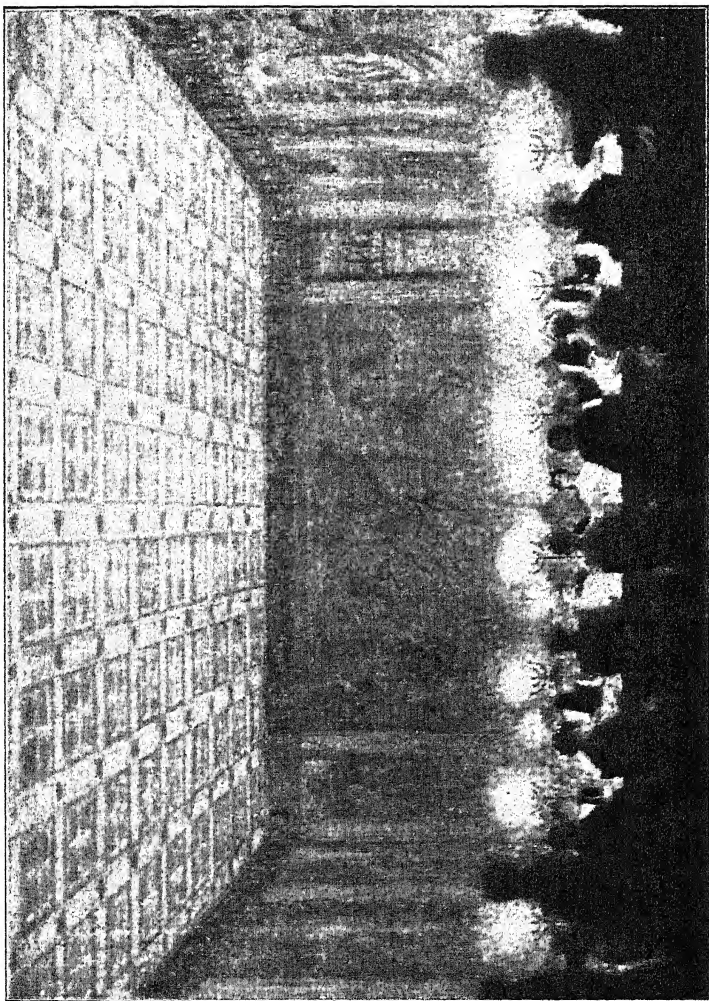


Abb. 112. Dinner. Gemälde, 1847. München, Neue Staatsgalerie.

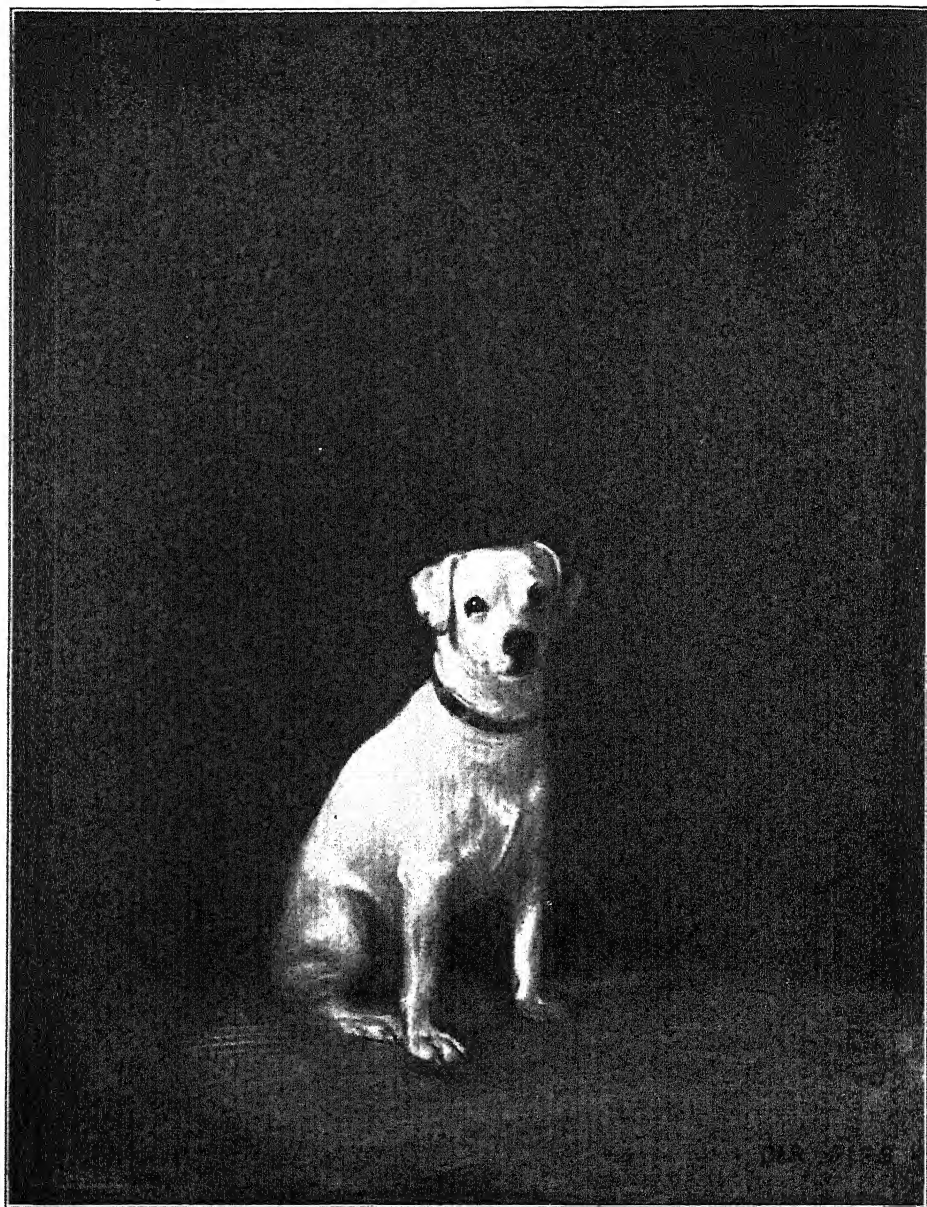




Abb. 113. Bildnis des Afrikaforschers Eugen Wolf. Gemälde. 1900. München, Sezession. (Zu Seite 118.)

werkes gerecht zu werden vermag, um so mehr wird er mitfühlen, was W. M. Hunt in seinen kurzen Gesprächen über Kunst einmal geäußert hat: „Das Eigentliche von einem Bilde ist das, was nicht beschrieben, sondern allein gemalt werden kann.“ Man kann in der Tat mit Literatur aus einem Bilde nur das herausheben, was in ihm literarisch ist; für alles übrige, und das heißt: für alles Wesentlichere in ihm, ist man auf ein andeutendes Ungefähr angewiesen. Und dies muß notwendig zu fortwährenden Wiederholungen führen, wenn man Werke eines und desselben Künstlers aus einer und derselben Schaffenszeit schildert. Fassen wir daher lieber die Andeutungen über alles das, was nur gemalt und nicht beschrieben werden kann, vorher nochmals in ein paar kurze Bemerkungen zusammen und überlassen uns dann vor den einzelnen Bildern ruhig ihrem inneren Reize, der mit Worten einigermaßen wiederzugeben ist.

Vergleichen wir ein letztes Mal den jetzigen Stuck mit dem früheren, den Meister gewordenen mit dem suchenden Schüler, so können wir sagen: aus dem Analytiker ist ein Synthetiker geworden. Das ist natürlich malerisch gemeint



Copyright by Franz Hanfstaengl, München.  
Abb. 114. Der Pips. Gemälde. 1902.

und soll heißen: der frühere Stuch zerlegte Farben und Licht, der heutige harmonisiert sie, bringt sie in Einheiten zusammen. Das will sagen: er hat die eigentlichen Mittel der Malerei in die Hand bekommen und schaltet damit nicht mehr kleinlich, ängstlich und befangen vor der Fülle des Sichtbaren, sondern souverän, aus dem Machtgeföhle des Künstlers heraus, der da weiß: es ist vergeblich, aus der Natur alle Bestandteile zusammenzutragen und sie so wiedergeben zu wollen, wie sie „objektiv“ packen; das Amt und die Gabe des Künstlers ist es vielmehr, frei über das Gesehene zu verfügen und damit eine neue Realität

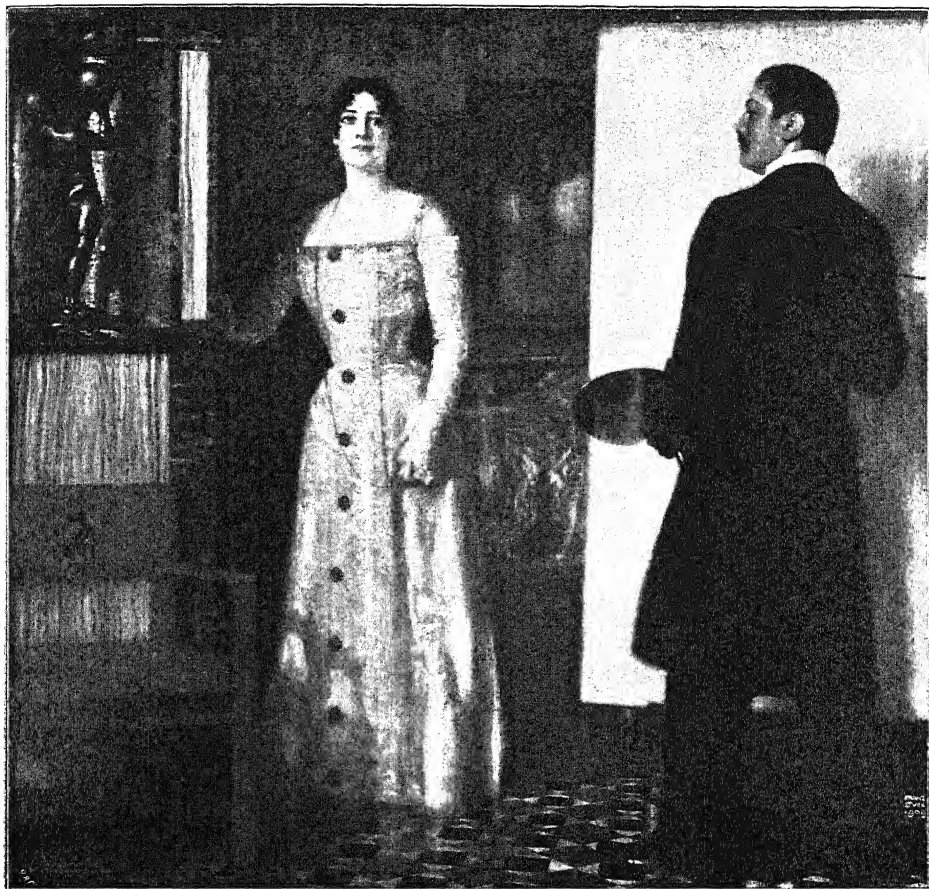


Abb. 115. Franz Studt und seine Frau im Atelier. Copyright 1902 by Franz Hanfstaengl, München. Gemälde. 1902. (Zu Seite 148.)

zu schaffen, die ihre bestehenden Gesetze und das engste Verhältnis zum schaffenden Subjekte hat. Was der Künstler schafft, das schafft er „sich zum Bilde“, als ein Abbild seines Wesens und seines Begriffes vom Schönen. Solange er dieses Wesen selber noch nicht fest erkannt hat, ist er nicht Meister seiner selbst, nicht Meister seiner Kunst; in dieser Zeit sucht, probiert, kopiert er, sammelt und experimentiert mit dem Gesammelten. Das erste, was er, Meister geworden, tut, ist: Ballast über Bord werfen. Er hat gelernt, was er von dem Gesammelten aufgeben muß, um in Einfachheit und Kraft das zu zeigen, was ihn ausmacht. So werden Meister immer einfacher, so kam Studt zu seiner einfachen großen Linie, zu seiner einfachen breiten Farbe. „Große Kraft“, „starkes Licht“, „wenig Halbtöne“, „einfache Linien und einfache Tonverhältnisse“ — diese Forderungen Hunts finden sich nun bei ihm erfüllt. Aber all dies kann nur dann ganz wirken, wenn die Komposition von entsprechender Kraft, Größe, Einfachheit und so in dem vom Rahmen begrenzten Raum gestellt ist, daß das Ganze wirklich zu einem Ganzen: zu einem Bilde wird.

Wir stellen heute keine Kompositionsregeln mehr auf und glauben nicht mehr an die sichere Hilfe der Pyramidenform oder Ähnliches; möglich, daß eine zukünftige Ästhetik aus großen Werken unserer Zeit die Gesetze ableiten wird, die dem zugrunde liegen, was wir eine schöne Bildlinie, ein gutes Farbenbalancement nennen — für jetzt können wir nur sagen, daß es im ästhetischen Gefühle liegt.





Abb. 116. Die Gratulantin. Gemälde. 1904. München, Neue Staatsgalerie.

Aber sicher ist: auf diesem Gefühle beruht die dekorative Wirkung, wie wir sie heute empfinden, und dieses Gefühl macht den modernen Maler, gleichviel ob er, wie die Neuimpressionisten, die Farben ungemischt in ganz kleinen Tupfen nebeneinander setzt oder, wie Stuck, sie breitströmig hinstreicht.

Längst, bevor wir uns an dem poetischen oder anekdotischen Gehalte eines Bildes erfreut haben, hat seine Liniensprache, sein Farbensausdruck auf uns gewirkt, und ein Maler ist um so dekorativer, je mächtiger, monumentaler diese Wirkung ist, je weniger Ablenkendes stört, je weniger leere Stellen sich zeigen, je mehr wir bei ihm finden, daß er malerisch den gewählten Raum auszufüllen weiß. Es fehlt uns, wie schon bemerkt, noch an den Formeln, bündig auszudrücken, was wir da als gelungen, was als verfehlt empfinden, warum wir hier sagen: das Bild hat Linie, dort: es fällt auseinander; hier: die Farben halten sich die Wage, dort: das Bild hat leere Stellen. Aber es genügt eine Hindeutung auf das eine und andere Bild, um dies klar zu machen, wobei wir hier nur leider



Copyright by Franz Hanfstaengl, München.

Abb. 117. Sternschnuppen. Gemälde. 1912.





Abb. 118. Susanna im Bade. Gemälde. 1904. St. Gallen, Kunstverein.

von der Farbe absehen müssen, da nur Reproduktionen in Schwarz und Weiß zur Verfügung stehen.

Bilder, wie „Scherzender Zentaur“ (Abb. 81), „Ringeltanz“ (Abb. 110), „Tänzerinnen“ (Abb. 89), „Kämpfende Faune“ (Abb. 101), „Die Schaukel“ (Abb. 105), „Bacchantenzug“ (Abb. 95), „Pallas Athene“ (Abb. 103) und einige der Porträts sind geradezu klassisch klare Beispiele für das, was wir heute als dekorative Bildlinie und als bildmäßig schöne Abwägung der Farbenflächen empfinden. Wir brauchen diese Bilder nur einmal aufmerksam betrachtet zu

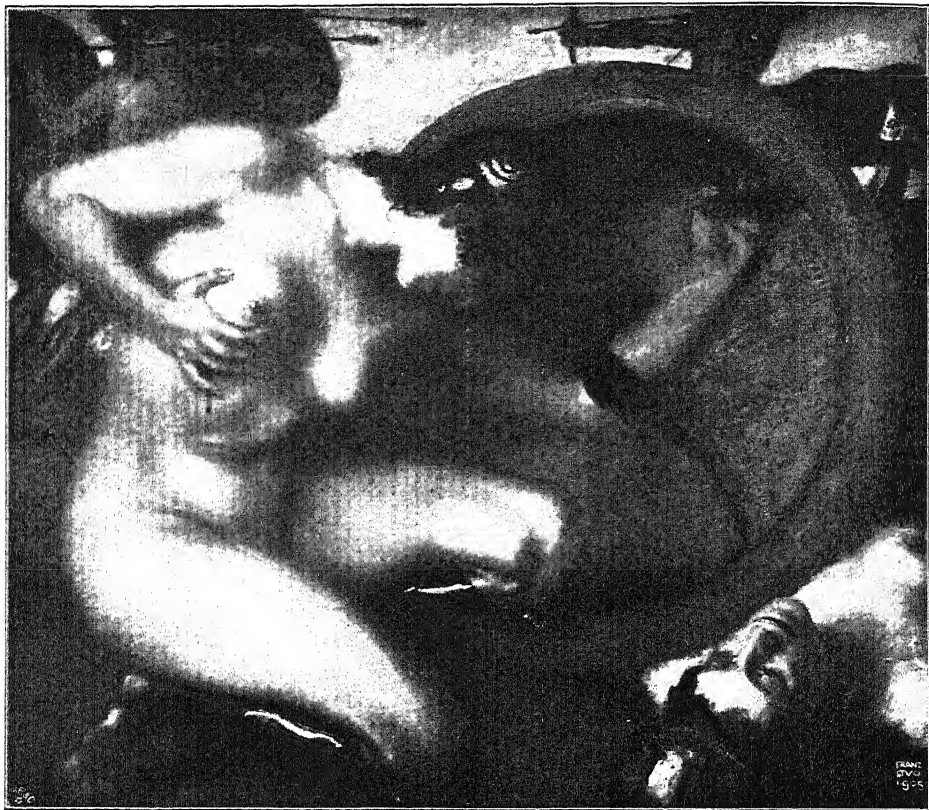


Abb. 119. Verwundete Amazone. Gemälde. 1905.  
Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

haben, und es bleibt sogleich eine bestimmte Linie in der Erinnerung haften, eine Linie, die nichts Zufälliges hat, sondern genau so und nicht anders sein darf. Und von der Farbe behalten wir Entsprechendes in der Erinnerung; bald ist es eine beherrschende Masse, bald eine gewisse Verteilung von Flächen, die sich gegenseitig bedingen und heben; nie aber eine willkürliche Zerstreuung. Und immer empfinden wir dies: genau da mußte das Bild seine Grenze am Rahmen finden, wo es dieser abschneidet.

Es hat etwas Verlockendes, nachzuforschen, warum wir bei dem einen Bilde eine Art Gesetzmäßigkeit der Linie mit Befriedigung empfinden, während wir bei einem anderen das Gefühl einer unerquicklichen Willkürlichkeit der Linie haben, warum wir bei dem einen von guter Verteilung der Farbenwerte reden, während wir bei einem anderen tadeln, es sei unruhig in den Flecken, es besitze keine klare koloristische Ökonomie. In der Tat kann man meist ungefähr das Prinzip der Linienführung und Farbengebung angeben, aber ein allgemeines Gesetz damit zu entwickeln ist noch nicht versucht worden.

Sehen wir einzelne Bilder der letzten Zeit daraufhin an und versuchen wir uns darüber klar zu werden, worin für jedes einzelne der Reiz der Bildlinie liegt, so fällt als erstes immer auf, daß es eine Wirkung großer Einfachheit in der linearen Komposition ist, und wir können dazu bemerken, daß darin der große Unterschied gegenüber früheren Bildern liegt. Man kann geradezu sagen: die späteren Bilder Stucks haben Linie, die früheren haben keine (— Ausnahmen wurden bereits namhaft gemacht).





Abb. 120. Bacchanale. Gemälde. 1905. Bremen, Kunsthalle.

Im „Ringeltanz“ (Abb. 110) ist die Bildlinie ein einfaches römisches V, die Kontur eines Kreisels. Es kann nichts Einfacheres geben, und keine Linie kann geeigneter sein, das zum Ausdruck zu bringen, was dieses Bild darstellen will. Darin liegt offenbar das Geheimnis dieser Linienkunst: diejenige Linie zu finden, die den Inhalt eines Vorwurfs ästhetisch mit den einfachsten und aus dem Vorwurf selbst am unmittelbarsten hervorgehenden Mitteln sprechen läßt. Wie köstlich ist das hier gelungen! Zwei Linien, unten spitz vereint, oben breit auseinander fließend: Kreisdrehung.

„Scherzender Zentaur“ (Abb. 81). Die massige Horizontale des Zentauren-pferdeleibes gegen die Vertikale des Frauenkörpers, der Brust und Haupt des Zentauren folgt. Das ganze Verhältnis der beiden Figuren, der ganze Inhalt ihrer Beziehungen liegt im Kerne darin dekorativ ausgesprochen: anpreßende Kraft und zögernde Hingabe. Dazu das Farbengegeneinander: der weiße Leib an der dunklen Masse; in dieser aber ein paar helle Flecken, die das Ganze bei allem Kontrast zusammenbringen.

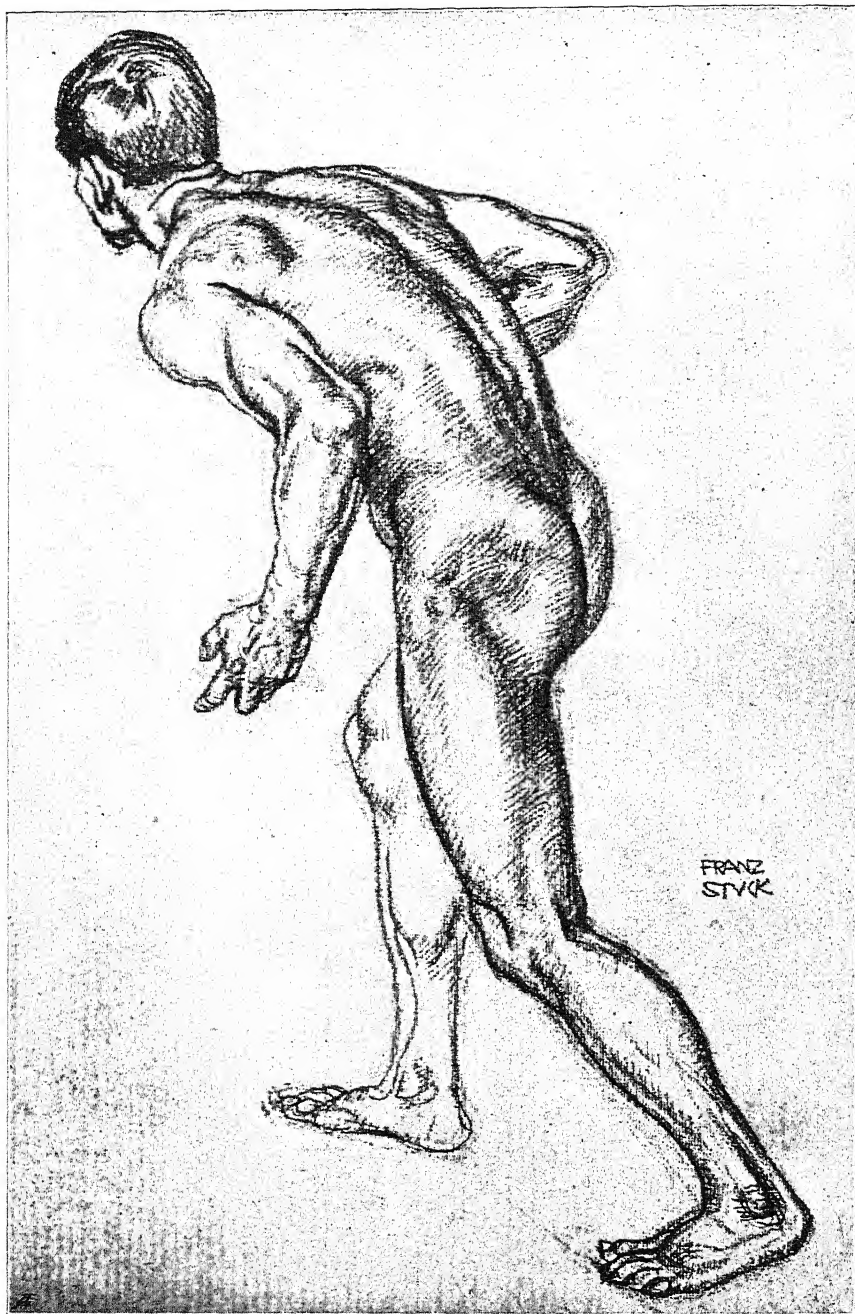


Abb. 121. Studie zu dem Gemälde „Kampf ums Weib“. (Vgl. Abb. 122.)

In der „Pallas Athene“ (Abb. 103) alles steil, fast parallel aufstrebend: linker Arm, Lanze, jeder Teil des Helmschmucks, die vier Finger der rechten Hand, die Nike mit ihren Flügeln. Dazu die helle, schmale Fläche von Hals und Antlitz. Diese vielen nebeneinander aufstrebenden Scheitellinien ergeben eine Bildlinie; es ist ein Nebeneinander, das als Ineinander wirkt: „Die hochragende Göttin“.

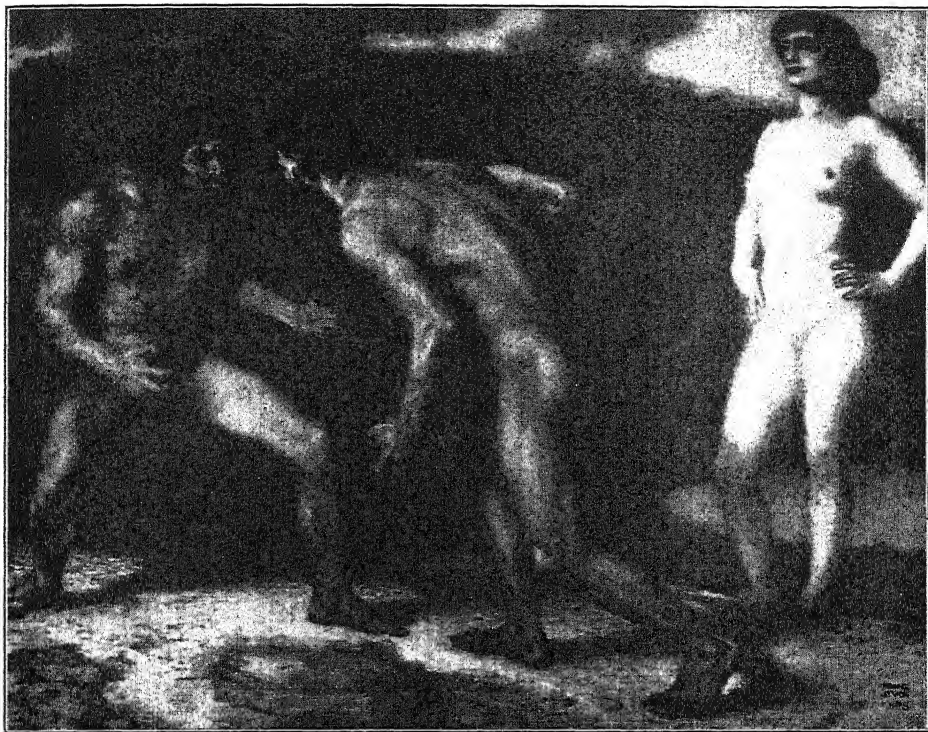


Abb. 122. Kampf ums Weib. Gemälde. 1905. Privatbesitz. (Zu Seite 148.)

Die „Tänzerinnen“ (Abb. 89) werden linear von den Serpentinbewegungen der wehenden Gewänder beherrscht. Diese „wabernde Lohe“ von Seidengaze gibt den Rhythmus des Bildes. Hier sind unendlich viele Linien in einem Gesetzweg bewegt. Das ist Stilistik der Linie, und es wäre sehr verfehlt hier zu fragen, ob irgendein Gewebe von Menschenhand imstande ist, sich in so schönen Linien bewegt zu entfalten. Fragt nicht —: seht!

In der „Schaukel“ (Abb. 105), einem der entzückenden kleinen Bilder, in denen Stück nicht minder groß ist wie in seinen umfangreichsten Werken, ist die Linie so deutlich, daß sie gar nicht besonders genannt zu werden braucht, und die Farben „balancieren“ sich im eigentlichsten Sinne. Man bemerke, wie der rundliche Körper der Blonden sich vom Dunkel des hintersten Baumes abhebt und wie er alles Licht, alle Helle auf die eine Seite herüber zu reißen scheint; ihm bietet aber die Himmelshelle links das Gegengewicht, sie, die anderseits dazu dienen muß, daß das dunklere Mädchen sich in Farbe und Kontur scharf abheben kann. Ein Gleichgewichtsspiel von Linien und Farben.

Im „Bacchantenzug“ (Abb. 95) stehen sich wesentlich zwei Gegensätze einander gegenüber: der Taumel des Rausches und die Ruhe der Natur. Diese Gegensätze drücken sich malerisch aus in der wolkendurchflatterten Helle des Himmels und dem ernsten Dunkel der schönen, großen Bäume; mit dem Geiste der Linie sprechen sie sich aus durch die Taumelkette der Betrunknen und die wundervollen, ruhigen Konturen der Laubmasse. Nur ein ganz ungewöhnliches Liniengefühl vermochte es, das Wesen des Rausches so mit den Mitteln des Linienrhythmus deckend auszudrücken; dieses zuckende Wogen, strömende Schwanken, halb lastendes Hinfinkenwollen, halb stürmisches Tanzschreiten: wie köstlich ist es in eine Linie, einen Schwung gebracht! Sieben Gestalten, jede aufs kräftigste individuell ge-



Abb. 123. Die Tochter der Herodias. Gemälde. 1906. In der Sammlung von Fritz von Frankfus in Chicago. Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl in München

nommen, mit Einzelzügen ausgestattet — aber das Ganze eine Bewegung, eine Wellenlinie. Und diese bleibt schön trotz des Vorwurfs, der selbst Ausschreitungen über das Maß entschuldigt hätte. Das Taumeln wird nicht zum Torkeln; der Rausch behält den Rhythmus begeisterten Rasens; auch hier: Hellas. Und dies besonders auch in der ersten Gegenwirkung aus der Natur. — Das poetische und dekorative Element verschmilzt sich in diesem Bilde zu einer kostbaren und mächtigen Einheit.

Rein dekorative Bilder wie „Sirene“, „Kämpfende Amazone“ (Abb. 54), können, so glänzende Dekorationen sie sind, einen gleich hohen Rang nicht beanspruchen, dagegen gehören die „Kämpfenden Faune“ (Abb. 101) und „Susanna im Bade“ (Abb. 85) auf dieselbe Stufe. Das zuletzt genannte Bild ist von einer dem Vorgange sehr angemessenen ganz orientalischen Farbenüppigkeit und überdies von einem köstlichen Humor, der allerdings der moralischen Empörung weniger entgegenkommt, als einer lachenden Auffassung der alttestamentarischen Badeszene.

Eine Umarmung von Linie und Farbe ist „Die Sinnlichkeit“ (Abb. 96). Es gilt von diesem Bilde in erhöhtem Maße das, was bereits über die Art, wie Stuck diesen Stoff behandelt, gesagt worden ist. Aber man wird wahrhaftig nicht sagen können, daß er sich selber wiederhole, wenn er denselben Stoff mehrfach be-



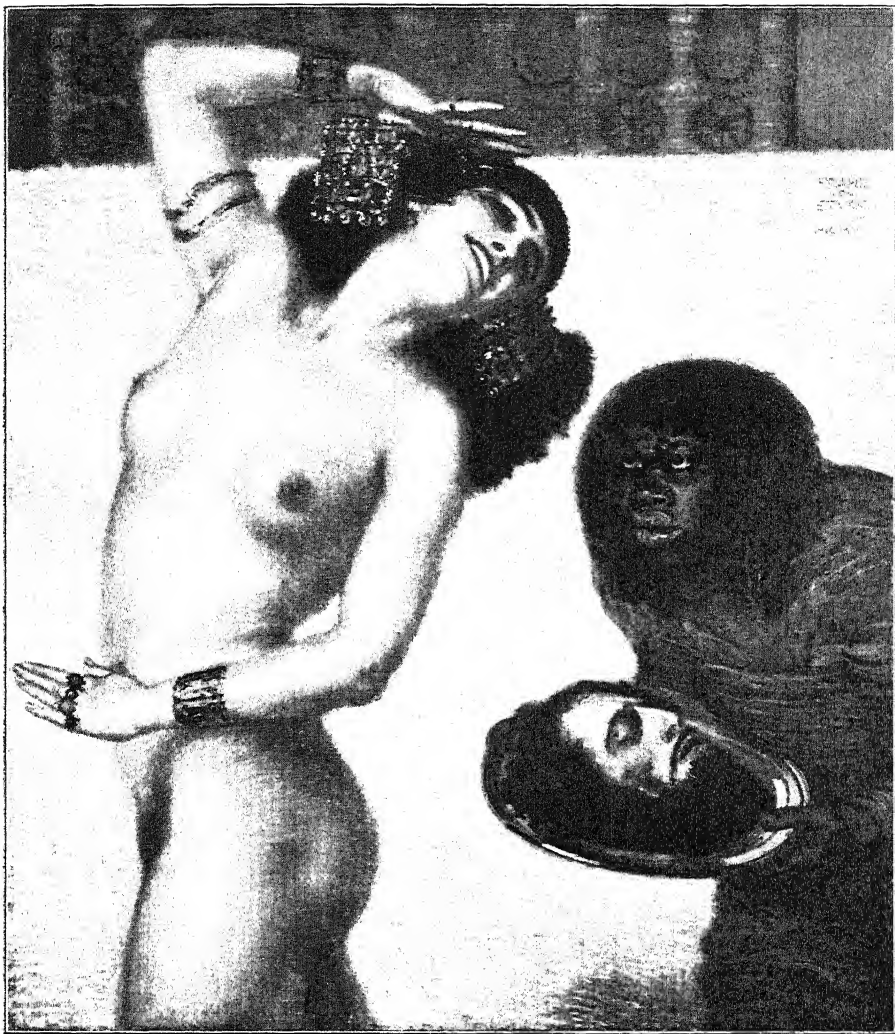


Abb. 124. Salome II. Gemälde. 1906. Darmstadt, Galerie

handelt. Er rückt ihm im eigentlichsten Sinne nur näher auf den Leib und empfängt ihn voller und kühner. Die früheren Bilder desselben Inhaltes, die doch auch nicht schwach und zaghaft sind, erscheinen in Auffassung und Ausgestaltung fast schüchtern neben diesem Bilde, das allerdings gewagt genannt werden darf, so gewagt, daß man es einem anderen schwerlich verzeihen würde, der nicht durch gleiche künstlerische Kraft das Anrecht auf gleiches künstlerisches Wagen erbrächte. Stuck geht weit in diesem Bilde, aber nicht weiter, als es seine Meisterschaft erlaubt, und diese Stucksche Meisterschaft hat einen unbeirrbaren Instinkt für die Grenze, jenseits deren die Kunst aufhört und die Zote beginnt. Schönheit und Zote sind Gegensätze; wo Schönheit ist, kann nicht Zote sein. Hier aber ist Schönheit, und nur, wer dafür kein Auge hat, könnte in ihrer Gegenwart von Zote reden. Es gibt solcher Leute auch im Vaterlande Goethes; wir wissen es und bedauern ihre Blindheit, ohne ihnen freilich deswegen das Recht auf Autorität einzuräumen, wenn sie über Dinge reden, für die ihnen der Sinn fehlt.



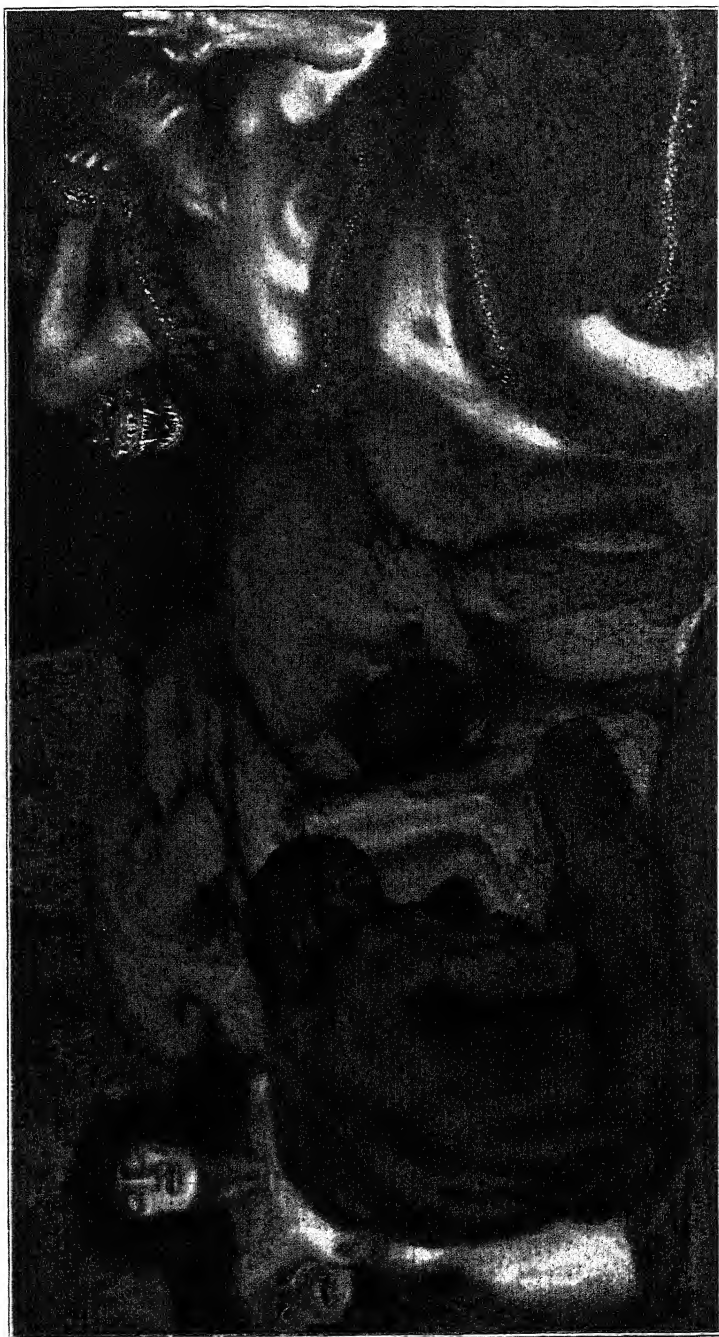


Abb. 123. Am Kreuze. Gemälde. 1903. Im Besitze von Dr. Wiegand, Berlin. (Zu Seite 148.)

Aber wir verstehen es auch, daß sie zetern und zanken müssen, wo sie nichts als eine Situation sehen, während sich der künstlerisch genußfähige Mensch im Banne eines ästhetischen Reizes befindet. Sie haben den Genuß, moralisch schmähen zu dürfen, wir anderen den Genuß, Schönheit anzuschauen und ohne außerkünstlerische Begleitererscheinungen heiter zu empfinden; — wie sollten wir da in der Laune sein, auf ihren Bohn einzugehen?

Franz Stuck, das haben wir gesehen und wiederholen es jetzt am Schluß der Betrachtung seiner hauptsächlichsten Malereien, kehrt sich nicht im mindesten an Leute dieser unkünstlerischen Art; er schafft aus seiner Freude am sinnlich Schönen, aus seinem Gefühle für den Einklang schöner Außerlichkeit und entsprechendem inneren Gehalte und, vor allem, aus seiner Freude am Malen selber. Er sieht, freut sich, sinnt und malt. Das ist ihm gegeben, und das wertet er aus: daß er die Schönheit sehen, empfinden und darstellen kann. Alles andere ist ihm gleichgültig, und nur das etwa noch mag ihn interessieren: daß seine Bilder einen Platz finden, wo sie ihren Beruf, zu schmücken, voll erfüllen können. Es gibt für ihn nur ein Problem: das der Schönheit. Diesem gilt sein Schaffen, und dieses hat er für sich gelöst. Denn eine allgemeine Lösung gibt es dafür nicht.

Überblicken wir das Ganze der Stuck'schen Malerei, so finden wir außer den Punkten, die bereits hervorgehoben worden sind, als kennzeichnend und bemerkenswert noch dies: er ist mehr Körper- als Kopfmaler — das will sagen: er kon-



Copyright 1906 by Franz Hauszmann in München.

Abb. 126. Inferno. Gemälde. 1908. Privatbesitz.





Abb. 127. Frühling. Gemälde. 1906. Im Besitze von Architekt Schindler, Weiskach.

zentriert den Ausdruck nicht vornehmlich in die Mienen seiner Gestalten, sondern gibt ihn mehr durch deren Ganzes, durch ihre körperliche Linie und Bewegung. Auch dies hängt mit seiner Grundneigung zur Antike zusammen, und man wird dies immer bei Künstlern finden, die gerne den nächsten Menschen darstellen:



Abb. 128. Studienkopf. (Zu Seite 118.)

Bierbaum, Stud.

stellen. Die Vereinfachung der Form, auch auf menschliche Untertöne wandt, schließt erschöpfenden psychologischen Ausdruck im modernen Sinne aus. Es wird das Wesen eines Gesichtes auf eine Art physiognomisch



Abb. 129. Bildnis. Gemälde. 1907. (Zu Seite 118.)

mischer Formel zurückgeführt; es fehlt der Reichtum an Einzelzügen; und anderseits kann es verschmährt werden, den ganzen Ausdruck eines Menschen in seinem Gesicht wiederzugeben, da ja der ganze Körper zur Verfügung steht.

Beim modernen Menschen, dessen Körper verhüllt, ja eigentlich verpackt erscheint und in dieser Verpackung geradezu entstellt, im eigentlichen Sinne deformiert, ergibt sich für den Maler die Notwendigkeit, den Ausdruck ins Gesicht zu konzentrieren, denn auch die Wiedergabe der persönlichen Art eines jeden, wie er sich kleidet, bedeutet ja nur eine Wiedergabe der Art, wie jeder sein Wesen in die moderne Schneiderformensprache übersetzt, und auch die einem jeden charakteristische Haltung und Bewegung erscheint durch die Art unserer Bekleidung zu sehr gehemmt und gedämpft, als daß durch ihre Wiedergabe so das Ganze er-





Abb. 130. Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen. Gemälde. 1907.

reicht würde, wie bei Darstellung eines nackten Körpers. Daher ist unsere Bildnismalerei mehr und mehr Kopfmalerei geworden, und der Meister, der es am kräftigsten versteht, im Kopfe den ganzen Menschen zu geben, Lenbach, gilt uns als das Haupt der modernen Porträtkunst.

Man kann es bedauern, daß das Brustbild beim Porträt so sehr überwiegt, aber es ist erklärlich, denn Hosenmalerei hat nicht viel Verlockendes für den Künstler. Damenbildnisse finden sich schon häufiger in ganzer Figur, weil das moderne Frauenkleid mehr Formen- und Farbenreiz hat. Auch muß bedacht werden, daß beim Porträt der Künstler weniger frei ist, als sonst; der Porträtierte als Auftraggeber hat nicht immer den guten Geschmack, dem Künstler völlige Freiheit zu geben.



Abb. 131. Zweitampf. Gemälde. 1907. (Zu Seite 148.)

Nach all diesem muß es verwunderlich erscheinen, daß ein Künstler wie Franz Stuck sich so häufig mit Bildnismalerei abgegeben hat. Was mag ihn dazu bewogen haben?

Lassen wir die äußeren Gründe beiseite, die mit seinem Rufe und dem Wunsche vieler, von ihm gemalt zu werden, zusammenhängen, so müssen wir fragen, wie sich für ihn das Problem der Bildnismalerei darstellt.

Zuvor aber drängt sich eine Zwischenfrage auf: ist überhaupt eine verschiedenartige Auffassung des Problems zulässig? Gibt es für das Porträt nicht überhaupt nur eine Grundforderung: daß es „ähnlich“ sein soll? Diese Grundfrage ist sicherlich zu bejahen, denn, wie sehr die Künstler es auch ablehnen mögen und dürfen, als Photographen angesehen zu werden, so bleibt es doch selbstverständlich, daß ein Porträt ein Abbild des Gemalten sein soll, — wie man es denn früher ein Konterfei (contresait) nannte.

Indessen: für den Künstler gibt es doch noch andere Probleme der Bildnismalerei, und das sind die eigentlich künstlerischen.

Man kann sagen, daß es in der Hauptsache zwei Arten von Porträtisten gibt: die einen streben vor allem danach, das innere Wesen eines Menschen zur Darstellung zu bringen, die anderen wollen vor allem das an einem Menschen



Abb. 132. Medusa II. Gemälde. 1908. Stuck, Moderne Galerie.

erfassen und wiedergeben, was ihnen an ihm malerisch erscheint. Die einen fassen den Menschen mehr psychologisch, die anderen rein malerisch auf. Aber erst wer beide Auffassungen künstlerisch bewältigt, verdient ein großer Porträtist genannt und in die Reihe eingefügt zu werden, die etwa von Velasquez zu Whistler geht.

Gehört Franz Stuck in diese Reihe? Stellt sich ihm das künstlerische Problem der Bildnismalerei in dieser doppelten Fassung dar und wird er ihm nach beiden Seiten gerecht?

Wer seine Porträts eingehend betrachtet, die ausgeführten sowohl wie die nur angelegten, der wird kaum dazu gelangen, diese Fragen zu bejahen. Es ist viel mehr rein malerische Auffassung in ihnen, als psychologische; die Schönheit steht vor der Seele. Stucks Bildnisse haben etwas Außerliches. Es fehlt ihnen nie an Reiz der Linie, Kraft der Farbe, Haltung, Ton, Bildwirkung, aber der gewisse Bann, den wir z. B. vor Lenbachschen Porträts empfinden, bleibt aus. Es sind schöne Malereien, die restlos aussagen, was den Künstler an einem Gesicht interessierte, aber es sind keine erschöpfenden Aussagen über das Wesen der dargestellten Menschen. Nicht, daß sie bloß Schönmalereien wären, von einem charakterlos schmeichelnden Pinsel glatt und ausdruckslos hingestrichen, — gewiß nicht. Aber sie bleiben das eigentlich Innerste schuldig. Nur einmal, wo Stuck kein lebendes Modell vor sich hatte, sondern eine Totenmaske, ist ihm innerer Wesensausdruck voll gelungen, — bei seinem Beethoven. Das erscheint sonderbar und ist doch ein Hinweis darauf, wie es kommt, daß Stuck in seinen Porträts das Psychologische vermissen läßt.

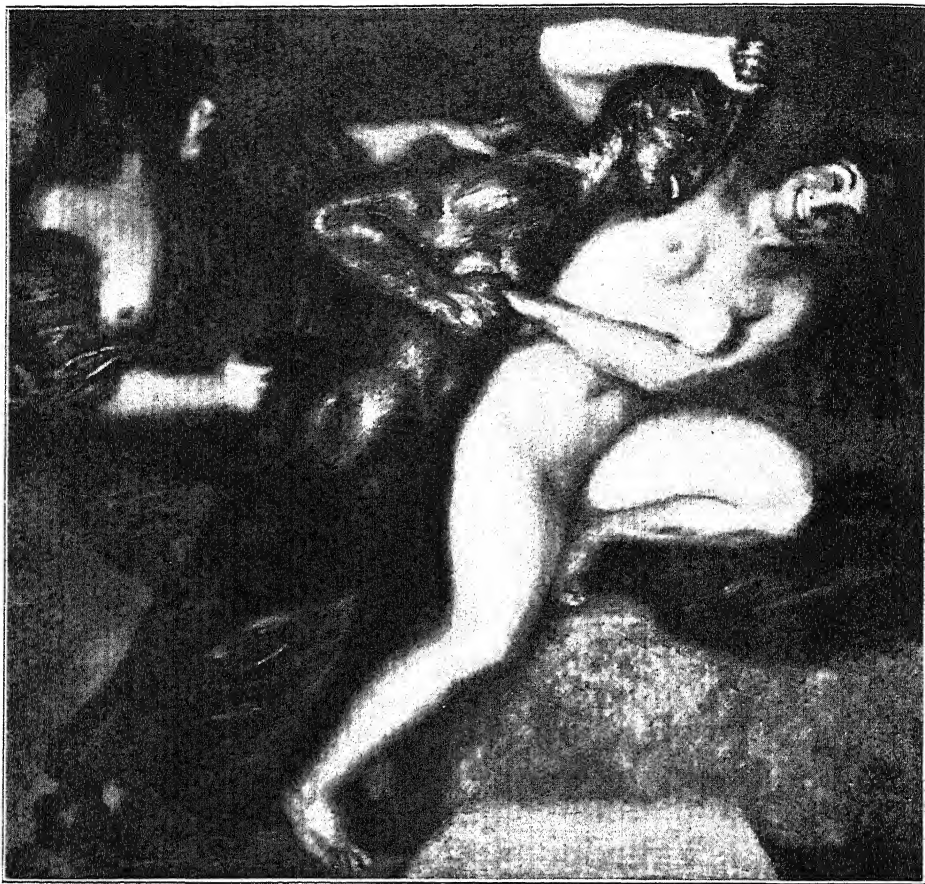


Abb. 133. Scherzo. Gemälde. 1909. Triest, Museum.

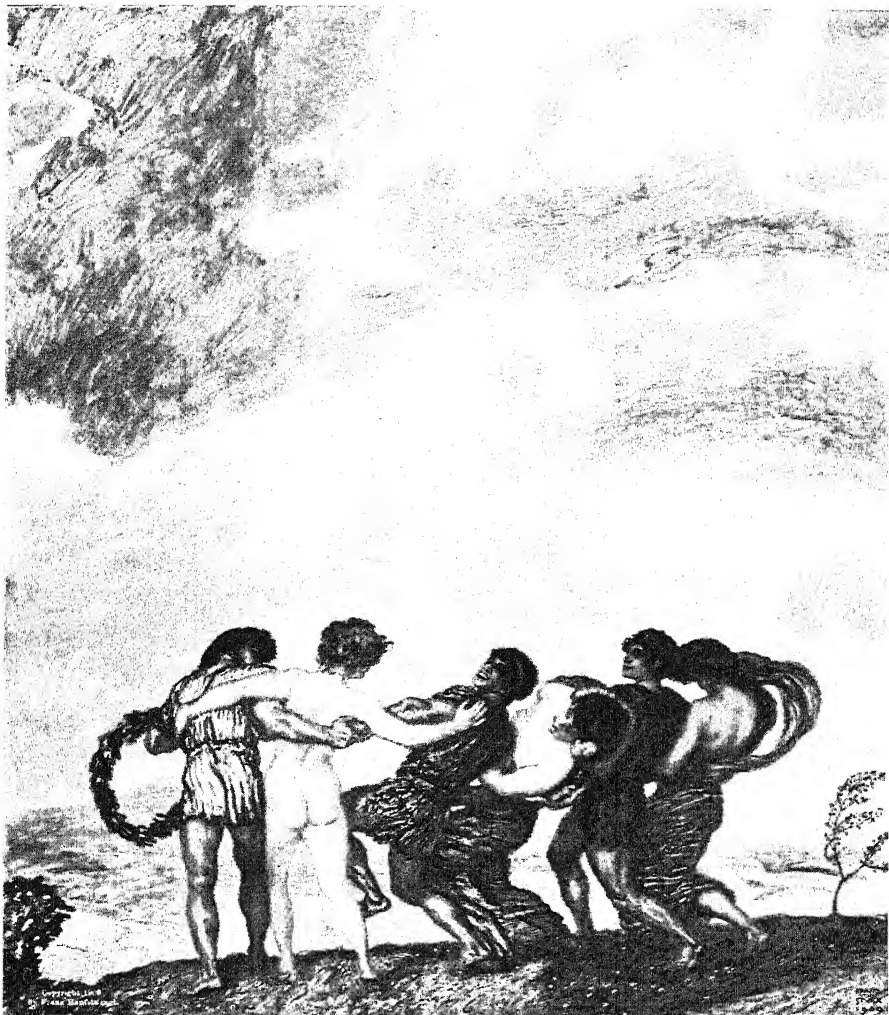
Als er die Totenmaske Beethovens vor sich hatte, da lenkte ihn nichts, was den Maler in ihm reizt und sinnlich gefangen nimmt, vom Seelischen ab, und er konnte sich ganz in den seelischen Ausdruck dieser großen Züge versenken; sobald er dagegen Leben, Fleisch, Bewegung vor sich hat, wird der Maler in ihm völlig hingenommen, ja beseffen von der Lust am schön Außerlichen. Da läßt ihn die Linie als solche nicht los und das Gegenspiel von Licht und Schatten: das Fleisch, das Haar, die Farbe des Kleides, ein Geschmeid, ein Stück Pelzwerk, all dies verführt sein Auge, verführt seine Kunst — von der Seele weg, dem schönen Scheine zu.

So entstehen reizvolle, flotte, manchmal elegante, manchmal etwas dickstifische, manchmal schlicht liebenswürdige Studienköpfe, so entstehen stark malerische, zuweilen monumental aufgefaßte Porträtbilder, aber kaum je ein Bildnis von eigentlich seelischer Gewalt.

Aus Lenbachs Bildnissen werden kommende Geschlechter etwas von der Seele unserer Zeit erfahren; sie werden, so wenig modern ihre Technik ist, als ein Ausdruck unserer Zeit bleiben; aus Stucks Porträts wird die Nachwelt wenig von diesem ersehen, aber viel von der Freude am Schönen, die diesen Meister erfüllt und die er mit sicherer Hand stets interessant und oft erschöpfend wiederzugeben weiß. (Abb. 78, 91, 104, 111, 113, 128 u. 129.)

Es ist kein Zufall, daß manche dieser Bilder Tracht und Schmuck vergangener Zeiten zeigen; diese Stirnbinden, Lorbeerkränze, Haarketten, Tuniken sind nicht





Copyright by Franz Hanfstaengl, München.

Abb. 134. Frühlingszug. Gemälde. 1939. St. Gallen, Sammlung Viktor Mettler.

von ungefähr da und nicht ganz nebensächlich; sie deuten auf das, was dem Meister auch hier über alles geht: der schöne, malerische Effekt.

Zuweilen trifft es sich, daß dieses unmoderne Beiwerk auch noch mehr aus-  
sagt, daß es charakterisiert. Dies gilt von dem schön ins Runde komponierten  
Doppelporträt des Künstlers und seiner Frau (Abb. 100). Verdankt die antike  
Tracht auf ihm ihre Herkunft auch einem Maskenfeste, für das antikes Kostüm  
vorgeschrieben war, so gewinnt diese Maskerade für uns doch die Bedeutung eines  
tieferen Sinnes, denn wir haben diesen hier antik angezogenen Künstler mit dem Profil  
einer römischen Bronze als einen künstlerischen Geist von antiker Wesensart kennen  
gelernt, und wir wissen, daß ihm nicht bloß das Gewand der Alten gut zu Gesichte  
steht, sondern, daß er auch innerlich in dieses Kostüm besser, als in ein anderes paßt.

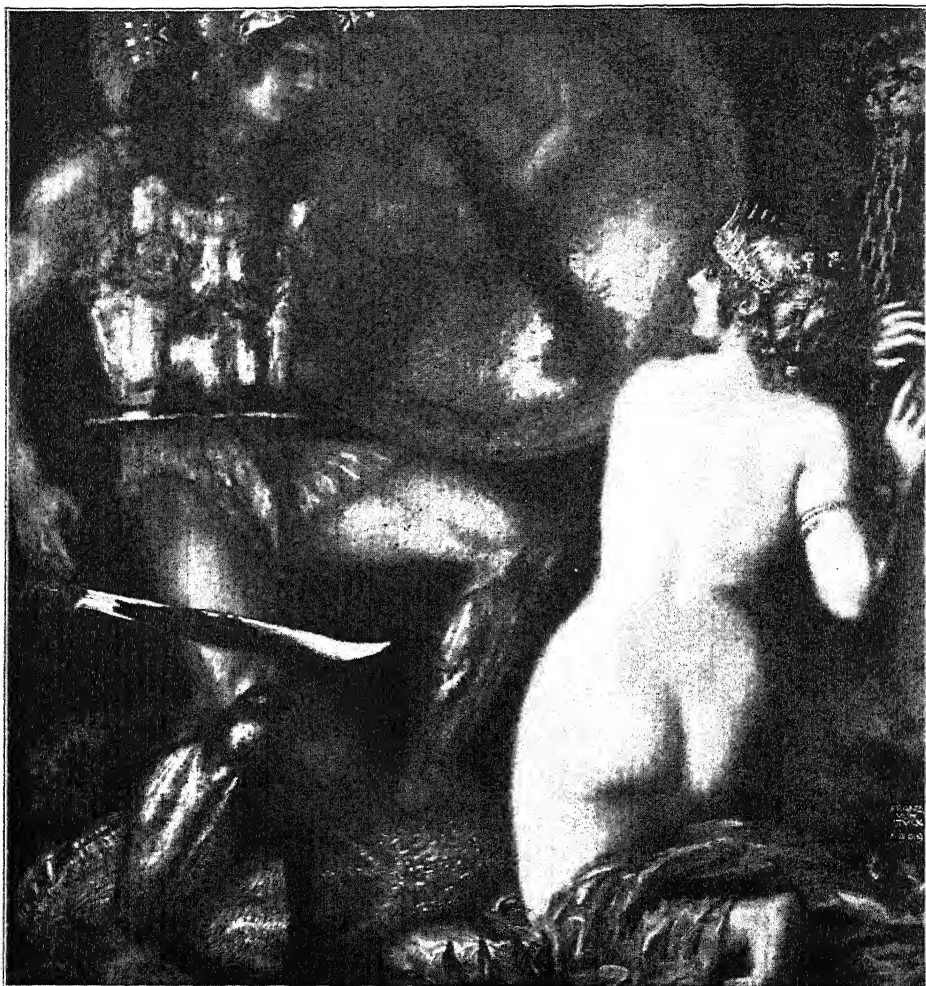
☒

☒

☒

Der Zug zur Antike, der schon in der Malerei Stücks deutlich zutage tritt,  
in den Stoffen sowohl wie mehr und mehr in der Auffassung, erscheint in noch  
größerer Stärke und geradezu beherrschend in den plastischen Werken des Meisters.





Copyright by Franz Hanfstaengl, München.

Abb. 135. Perseus und Andromeda. Gemälde. 1909. Chemnitz, Sammlung Kommerzienrat Reinecker.

Daß Stuck sich auch als Plastiker betätigt, kann dem Kenner seiner Malerei nicht verwunderlich erscheinen. Es genügt schon, seine wunderbaren Aktstudien zu betrachten, die sich neben denen der ersten Meister aller Zeiten sehen lassen können, um zu empfinden, daß in Stuck auch der Künstler der runden Form steckt. Sie sind, möchte man sagen, plastisch gesehen, und von manchen Gestalten seiner Bilder kann man sagen, daß sie für Malereien fast zu plastisch wirken, so daß sie aus dem Rahmen zu treten scheinen.

Der Trieb zum Plastischen birgt eine Gefahr für den Maler. Es gibt für die Malerei eine Grenze, wo das allzu körperlich Dargestellte wulstig wirkt, weil mehr in ihm gegeben wird, als die Darstellung in der Fläche erlaubt. Für Maler, die einen starken Sinn fürs Plastische haben, gibt es da nur ein Mittel, im Gebiete der Malerei plastisch nicht auszuscheiden: daß sie sich selber im rein Plastischen versuchen. So lernen sie am sichersten fühlen, welche Möglichkeiten in der einzelnen Kunst liegen und welche nicht, und so werden sie am sichersten vor jener schlimmsten Todsünde des Künstlers behütet: vor der Durcheinander-mengung der Künste.

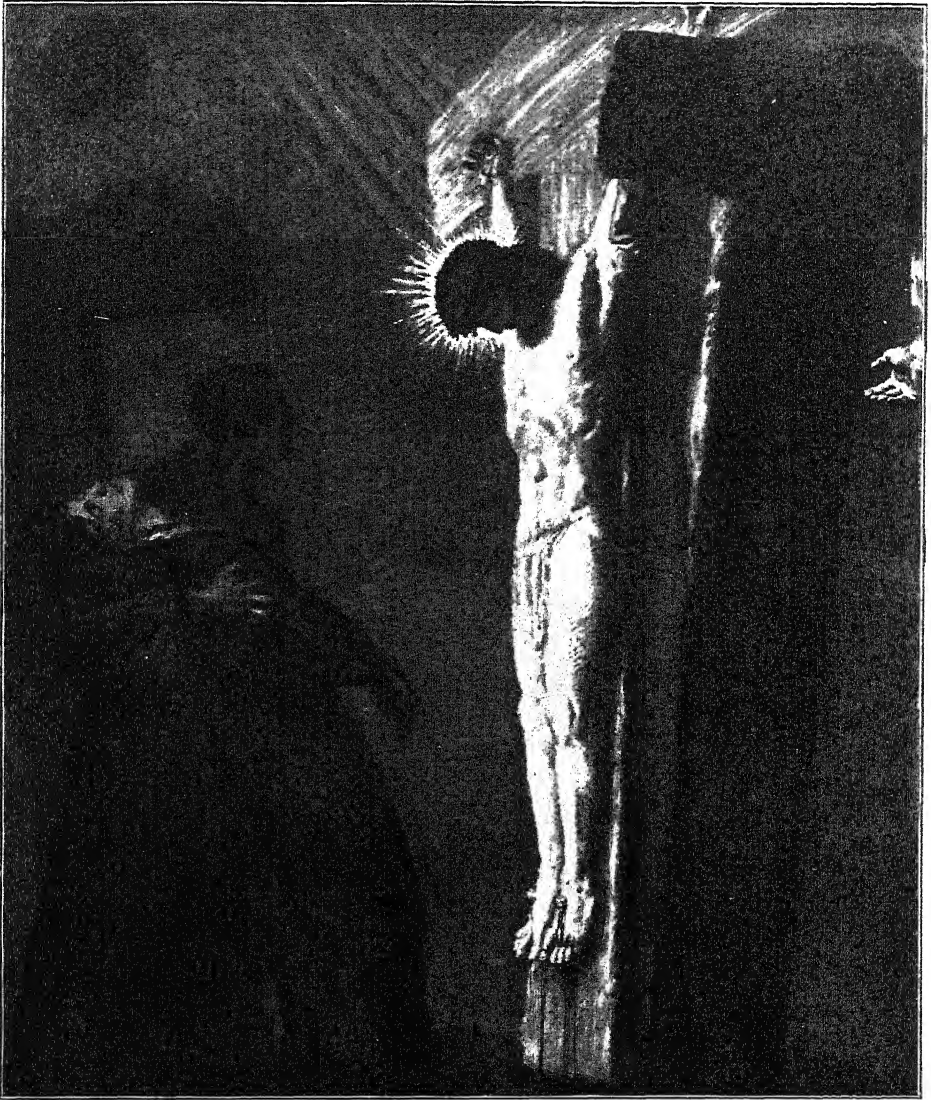


Abb. 136. Am Kreuz. Gemälde. 1913.  
Leipzig, Städtisches Museum. (Zu Seite 148.)





Copyright 1909 by Franz Hanfstaengl, München.

Abb. 137. Stud porträtiert Frau und Tochter im Mastenostüm. Gemälde. 1909.  
Brüssel, Staatsgalerie. (Zu Seite 148.)

Wir leben in einer Zeit der künstlerischen Gärung, und da ist es nicht erstaunlich, daß mancherlei Blasen aufgeworfen werden, die zwar manchmal allerliebste schillern, aber eben doch nur Blasen sind, kurzlebige Gebilde ohne Gehalt. Zu ihnen gehören die mannigfachen Versuche, das Gebiet der Künste zu verrücken. Wir haben Dichter, die mit der Sprache bloß Musik machen wollen, Musiker, die in Tönen Begriffe auszudrücken versuchen, Maler, die musikalische Reize anstreben. Alles das ist recht interessant und steigert in gewissem Sinne das Technische in den Künsten, denn um Unmögliches zu leisten, muß man sich sehr anstrengen. Aber es bleibt Verirrung und ist ein Symptom für die Krankhaftigkeit vieler unserer Begabungen. Es fehlt ihnen im eigentlichsten Sinne die Naivität des gesunden Künstlers und gleichzeitig der wirkliche Kunstverstand, dem ein Ge-



Copyright by Franz Hanfstaengl, München.

Abb. 133. Reigen. Gemälde. 1910. Breslau, Museum. (Zu Seite 149.)

fühl für Gesetzmäßigkeit innewohnt. Sie sind halb Virtuosen, halb Dilettanten. Ihre Leistungen vermögen selbst den Kenner zu verblüffen, bereichern aber nicht die Kunst, sondern nur das Kuriositätenkabinett der Kunstgeschichte. Andere, wirkliche Künstler, vermengen nur die Stoffgebiete innerhalb einer und derselben Kunst. Da sind Novellisten, die ihre Novellen dramatisch gestalten, Bildhauer, die malerisch, Maler, die plastisch wirken wollen. Ihr Einfluß ist gefährlicher, als der der anderen. Denn jene bleiben selbst Gebildeten unverständlich und erregen im allgemeinen Kopfschütteln, diese aber erhalten Geltung, da das Gefühl für reinliche Scheidung der einzelnen Gebiete jeder Kunst im Publikum so gut wie nicht vorhanden ist. Der lyrische Flötenvirtuose Stefan George hat nur einen Kuriositätserfolg, der dramatische Novellist Gerhart Hauptmann gilt als großer Dramatiker. Die Folge ist, daß unsere Bühnen von Novellen überschwemmt werden, und daß das wirkliche Drama im Absterben begriffen zu sein scheint.

Gewiß kann derlei nicht dauernde Geltung behalten, und solche Abirrungen vom Eigentlichen jeder Kunst mögen auf eine Weile die gerade, gesetzmäßige Entwicklung unter dem allgemeinsten Beifall unterbrechen, sie werden doch nicht imstande sein, die natürliche Entwicklung völlig aufzuhalten. Trotzdem bleibt es erfreulich zu sehen, wenn ein Künstler, wie Stuck, dem eine solche Abweichung nahe liegt, der Lockung widersteht und sich lieber zwei Kunstübungen getrennt widmet, statt sie ineinander zu mengen.



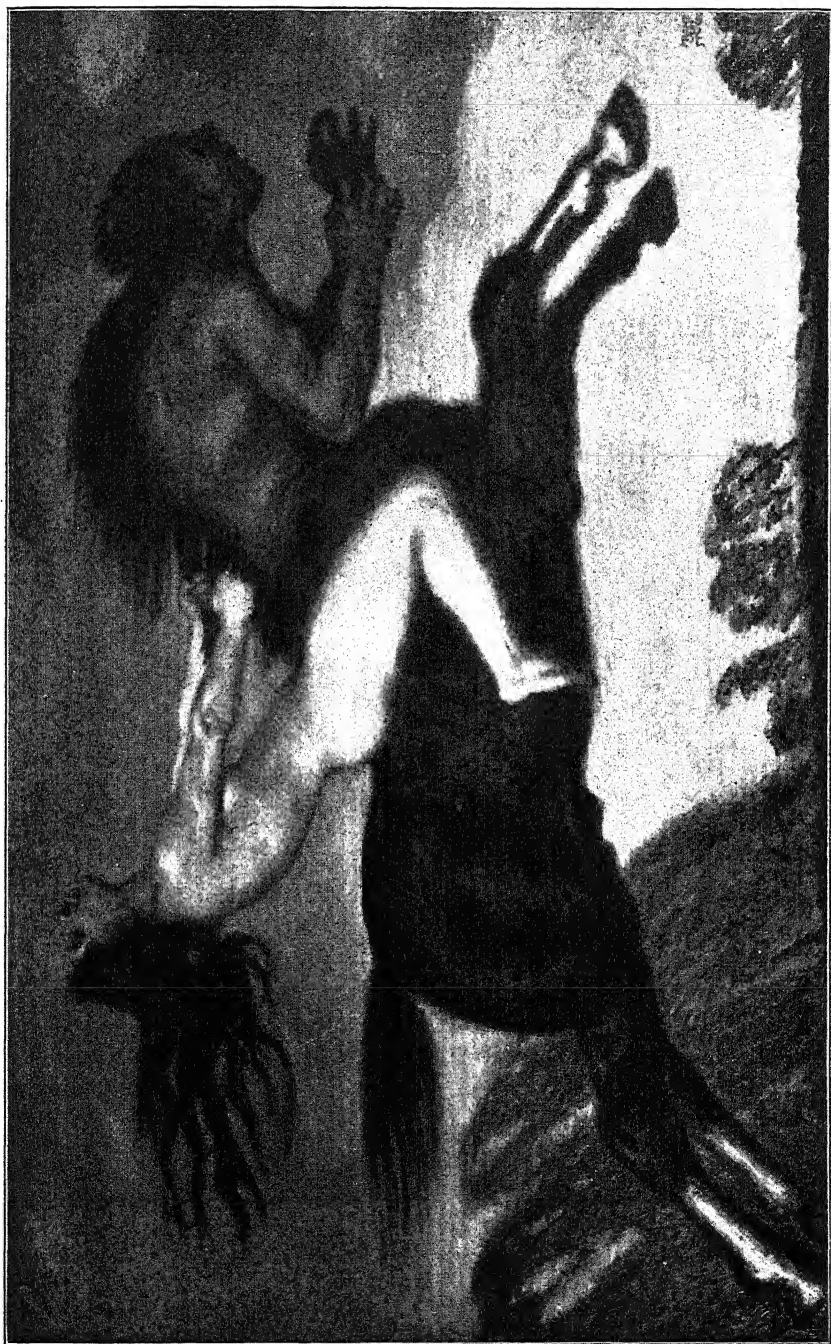


Abb. 139. Preisslino. Gemälde. 1911. Privatbesitz.

Es wurde von seiner Malerei gesagt, daß sie zuweilen, aber nur selten, Ausgleitungen ins Plastische zeigt; von seiner Plastik darf gesagt werden, daß sie sich im allgemeinen von solchen Zwittererscheinungen ganz fern hält. Höchstens, daß die Behandlung des Gewandes auf der köstlichen Bronzetaänzerin Bedenken erregen können-



Abb. 140. Mary, des Künstlers Tochter. Gemälde 1910.

Vielleicht hat jeder bildende Künstler die Sehnsucht zum Plastischen, denn nur der Plastiker gestaltet wirklich, während der Maler sich mit einer Art Übersehung durch die Farbe behelfen muß. Dafür ist er freier, als der Plastiker. Plastik ist die strengste und reinste Kunst, daher es die beherrschende Kunst der Antike war. Sie ist aber auch die ursprünglichste Kunst, weil sie aufs Ganze geht und keiner Übertragung auf eine Fläche bedarf. Es ist wahrscheinlich, daß sie überall vor der Malerei da war; darauf deutet hin, daß wir bei Naturvölkern die Plastik ausgebildeter finden, als die Malerei. Die Wilden gestalten nur plastisch; Farbe und Zeichnung dient ihnen nur zum ornamentalen Schmuck und zur Verzierung der Plastik.

Wenn sich daher ein Maler plastisch versucht, so bedeutet das ein Zurückgehen auf die Elemente seiner Kunst, und bei einem ausgesprochenen Figurenmaler wie Stuck erscheint das fast als Notwendigkeit. Um so mehr, wenn der Zug zum Monumentalen so gewaltig ist, wie bei ihm.

Verwunderlich kann nur erscheinen, daß Stuck als Plastiker die kleinen Formate bevorzugt. Man möchte meinen, daß es ihn zu lebensgroßen Gestalten drängen müßte. Aber dies würde zur Folge haben, daß er im Plastischen mehr und mehr aufginge. Und dies gestattet der Maler in ihm nicht.

Stuck hat sich fest im Zügel. Er weiß sich zu beschränken und behält das Feld im Auge, das doch sein Hauptfeld bleiben muß: die Malerei. Darin liegt die Stetigkeit und Sicherheit seiner Entwicklung begründet, daß er immer nur das unternimmt, was das Ganze in ihm fördert. Bildhauerei im großen Stile würde das nicht tun. Daher bleibt er plastisch Kleinkünstler.

Aber diese Werke kleinen Formats sind groß in der Auffassung, groß in der Linie. Daß einige dabei eine Grazie haben, die man attisch nennen kann, ist kein Widerspruch in sich. Die feingegliederte Tänzerin in Bronze zeigt es (Abb. 150 u. 151). Man kann die Vorzüge eines solchen Werkes unmöglich aus einer

te. Im ganzen ist Stucks Plastik echte Plastik, Kunst der einfachen, runden, in allen Teilen greifbaren Form, frei von genrehafter Kleinlichkeit, monumental trotz der kleinen Formate.

Plastik ist die Kunst des umfassenden, man kann sagen: des tastenden Auges. Plastischen Geschmacks haben heißt, körperlich von allen Seiten schön gestalten.



Abb. 141. Bildnis des Oberst von Leipzig. Gemälde. 1911.

Reproduktion erkennen, und es genügt auch nicht, eine solche Figur ein- oder ein paarmal auf einer Ausstellung zu betrachten, und geschähe es mit noch so offenen Sinnen; man muß sie bei sich haben, sie bald nah, bald von fern betrachten, einmal in dieser Beleuchtung sehen können, dann in einer anderen, und so positiert, in einer solchen Umgebung, daß sie alle ihre Reize entfalten kann. Dann wirkt sie als das schönste künstlerische Leben und wird, wie übrigens jedes wirkliche Kunstwerk, zu einem eigentlichen Lebensreiz. Es ist, mit Nietzsche zu reden, die „schenkende Tugend“ in ihr, Reserven von Schönheit, die sich dem, der sie um sich haben kann, als

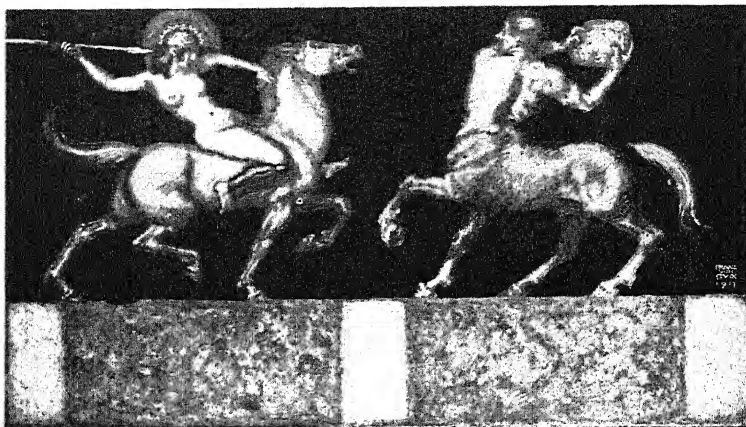


Abb. 142. Amazone und Kentaur. Gemälde. 1912.

ein positives Gut mitteilen. Keine Augenweide bloß: ein Augentrost, ein Augen-  
glück. Auch so etwas, das „tanzend beten lehrt“ und fröhlich macht.

Die Betrachtung von Stucks bisherigem Werke wäre unvollständig, wenn wir  
nicht auch seinem Hause einige Worte widmeten.

Es wurden diesem Buche Abbildungen davon beigegeben (Abb. 157—164),  
nicht bloß um zu zeigen, in welcher Umgebung der Meister schafft, sondern weil  
diese Umgebung, das  
Haus als Architek-  
tur und seine Ein-  
richtung, zum per-  
sönlichen Schaffen  
Stucks gehört, ein  
wesentlicher, bedeut-  
samer Teil seines  
Schaffens ist.

Es hängt mit  
der ganzen Kunstauf-  
fassung Stucks zu-  
sammen, daß er be-  
strebt sein muß, sich  
eine schöne Umge-  
bung zu schaffen.

Es gibt Künst-  
ler, die mit einem  
fahlen Atelier aus-  
kommen und so wenig  
ästhetische Lebens-  
bedürfnisse haben,  
daß sie, ohne sich elend  
zu fühlen, zwischen  
den Erzeugnissen des  
schlechtesten Kunst-  
gewerbes haufen kön-  
nen. Es müssen das  
nicht notwendig ge-

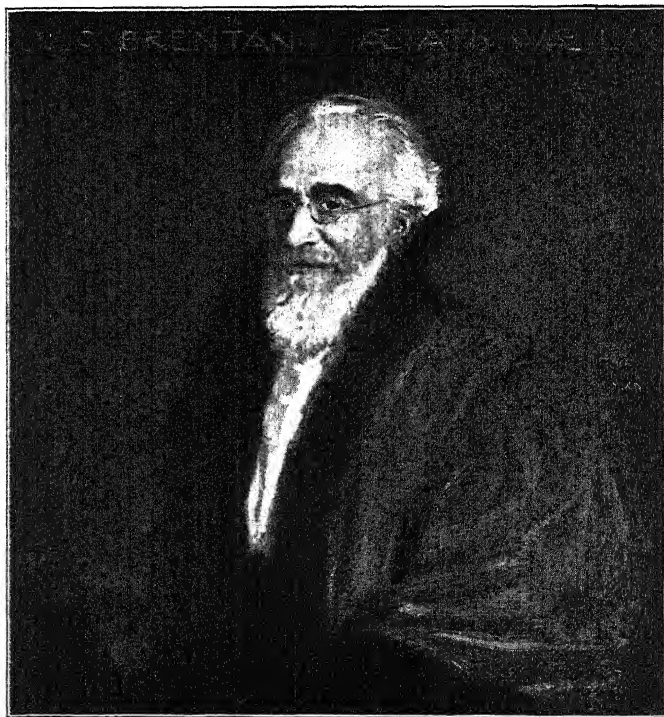


Abb. 143. Prof. Dr. Lujo Brentano. Gemälde. 1914.  
Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

ringe Künstler sein; es gibt sogar bedeutende, die so kunstverlassen wohnen und das Mißverhältnis gar nicht zu fühlen scheinen, das darin liegt, wenn ihre und ihrer künstlerischen Freunde gute Bilder an Wänden hängen, die mit elenden, schmierfarbigen, lintenplumpen Tapeten beklebt sind. Und es gibt andere Künstler und auch unter ihnen solche von Bedeutung, die wie in einem Trödelladen oder einem Kuriositätenkabinett malen und wohnen, umgeben von allen möglichen Altertümern, guten und schlechten, echten und nachgemachten, alles wirr und bunt durcheinander, amüsant, aber stilllos. Es sieht „malerisch“ bei ihnen aus, aber das Wort hat einen fatalen Nebenklang und riecht nach Bohème.

Solche Künstler, die einen wie die anderen, werden als Schaffende alles mögliche sein können, nur nicht Künstler von monumental dekorativer Note. Wenn sein Kunstschaffen so viel bedeutet wie Schönheit ins Leben tragen, das Leben im großen Stile schmücken, der wird, sobald er es nur irgend vermag, darauf bedacht sein, dem eigenen Leben in diesem Sinne schmückend zu dienen. Er wird sich selbst mit all der Schönheit umgeben, die der Inhalt seiner Kunst ist, er wird alles um sich nach dem Bilde seiner Schönheit formen, denn jede andere Umgebung würde auf ihn ernüchternd, fremd wirken. Er braucht die Schönheit, seine Schönheit um sich als Atmosphäre, in der allein er als Künstler wirklich leben, nämlich schaffen kann. Sie allein gibt ihm das Gefühl, zu Hause, bei sich zu sein. In ihr, aus ihr empfängt er Anregung, nur in ihr „lebt, webt und ist“ er.

So steht es um Stuck und sein Haus. Es ist ein Ausdruck seines Wesens, seine ganz persönliche Schöpfung. Wer es als



Abb. 144. Susanna. Gemälde. 1913.  
(Zu Seite 148.)



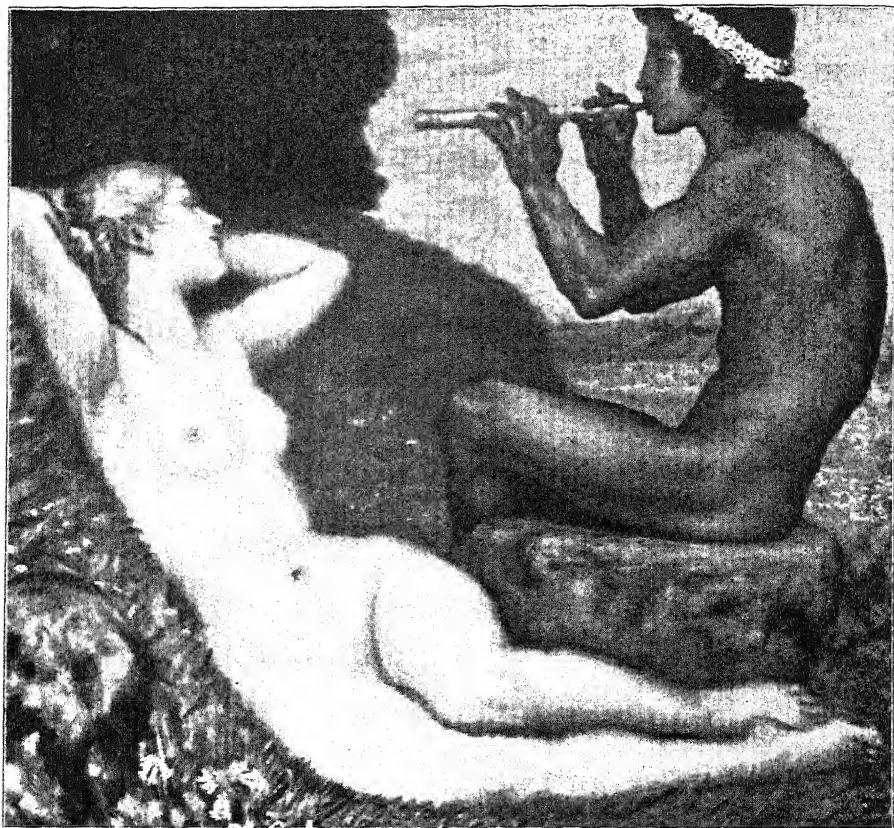


Abb. 145. Frühling. Gemälde. 1917. Leipzig, Sammlung Max von Bleichert.

Kenner seiner Kunst beträte und nicht wüßte, wer sein Besitzer, sein Erbauer ist, würde ganz von selbst an Stücks Kunst erinnert werden.

Ein Stück lebendig gewordener, modern lebendig gewordener Antike, aber doch nicht kalt, doch nicht abweisend feierlich, sondern voll der vielfältigsten Reize eines wirklichen Heims. Keineswegs eine ängstliche Nachahmung alter Vorbilder, nirgends peinliche Beschränkung auf einen Stil, und dennoch im ganzen so einheitlich, als es nur eine Persönlichkeit sein kann. Und eben einheitlich in dem Sinne einer Schönheit, die aus dem Süden, aus der Antike stammt und in diesem Künstler deutschen Geblüts eine so wunderbare Neugeburt erfahren hat.

Wir wissen und können es gerade in München auf Schritt und Tritt mit den fatalsten Empfindungen erkennen, wie verfehlt es ist, alte fremde Architekturen einfach auf unserem Boden zu wiederholen, „nur“ auf kleinere Verhältnisse zurückgeführt; — wie kommt es nun, daß dem Maler Stück gelungen ist, was so vielen kundigen, ja gelehrten Architekten nicht gelingen wollte, nämlich: mit alten uns fremden Formen ein Haus zu bauen, das durchaus nicht historisch, sondern wirklich als Ausdruck eines lebenden Menschen, als lebendiges Gebilde wirkt, dem man es sogleich anmerkt, daß es seine Entstehung nicht einer Marotte, sondern persönlichen Bedürfnissen verdankt?

Eins ist ja ohne weiteres zuzugeben: die Villa Stück „paßt“ nicht in ihre Umgebung und verfehlt somit ein Hauptziel aller Architektur: daß sie wie organisch zu dem Boden stimmen soll, auf dem sie errichtet wird. Sie müßte in einem Zypressenhain unter südlichem Himmel stehen, bei Florenz etwa, oder am Garda-



Abb. 146. Nymphenraub. Gemälde. 1920. Im Besitz des Künstlers.





Abb. 147. Verwundeter Zentaur. Bronze. 1890. München, Neue Staatsgalerie.

see, — dort, wo sich wohl auch der Künstler Stuck wohler fühlen würde, als auf der schwäbisch-bayerischen Hochebene. Aber dieser Fehler war nicht zu vermeiden, wollte Stuck auch als Bauherr auf seiner Persönlichkeit bestehen.

Und dieses, das Bestehen auf der Persönlichkeit, ist es, was dem Maler Stuck gelingen ließ, woran so viele Architekten scheiterten. Er baute in Anlehnung an antike Formen, aber er blieb persönlich dabei, und dieses Persönliche tat dem Antiken keinen Zwang an, weil es selbst antiken Sinnes ist. Er kopierte nicht antike Muster, er baute, könnte man sagen, naiv antik, aus seinem eigenen, dem der Antike verwandten architektonischen Sinne heraus. Er benutzte jene antike Formensprache ganz wie seine eigene, denn es ist seine eigene bis zu einem gewissen Grade. Und wo sie es nicht mehr ist, nicht mehr sein kann, weil er ja heute lebt, und nicht vor Christi Geburt, und nicht in Rom, sondern in München, da ist sie eben doch immer Stucksches Idiom und als solches wieder eine Fortentwicklung antiker Ausdrucksmittel.

In der inneren Einrichtung werden selbst exotische Töne wahrnehmbar, die, wenn man sie nicht selbst vernimmt, sondern nur von ihnen hört, ganz und gar nicht zu dem antiken Grundton zu stimmen scheinen. So hat Stuck eine sehr große Anzahl kostbarer und entzückender chinesischer Kacheln in die Wandvertäfelung ein-



Abb. 148. Athlet. Vorderansicht. Bronze. 1892. München, Neue Staatsgalerie.



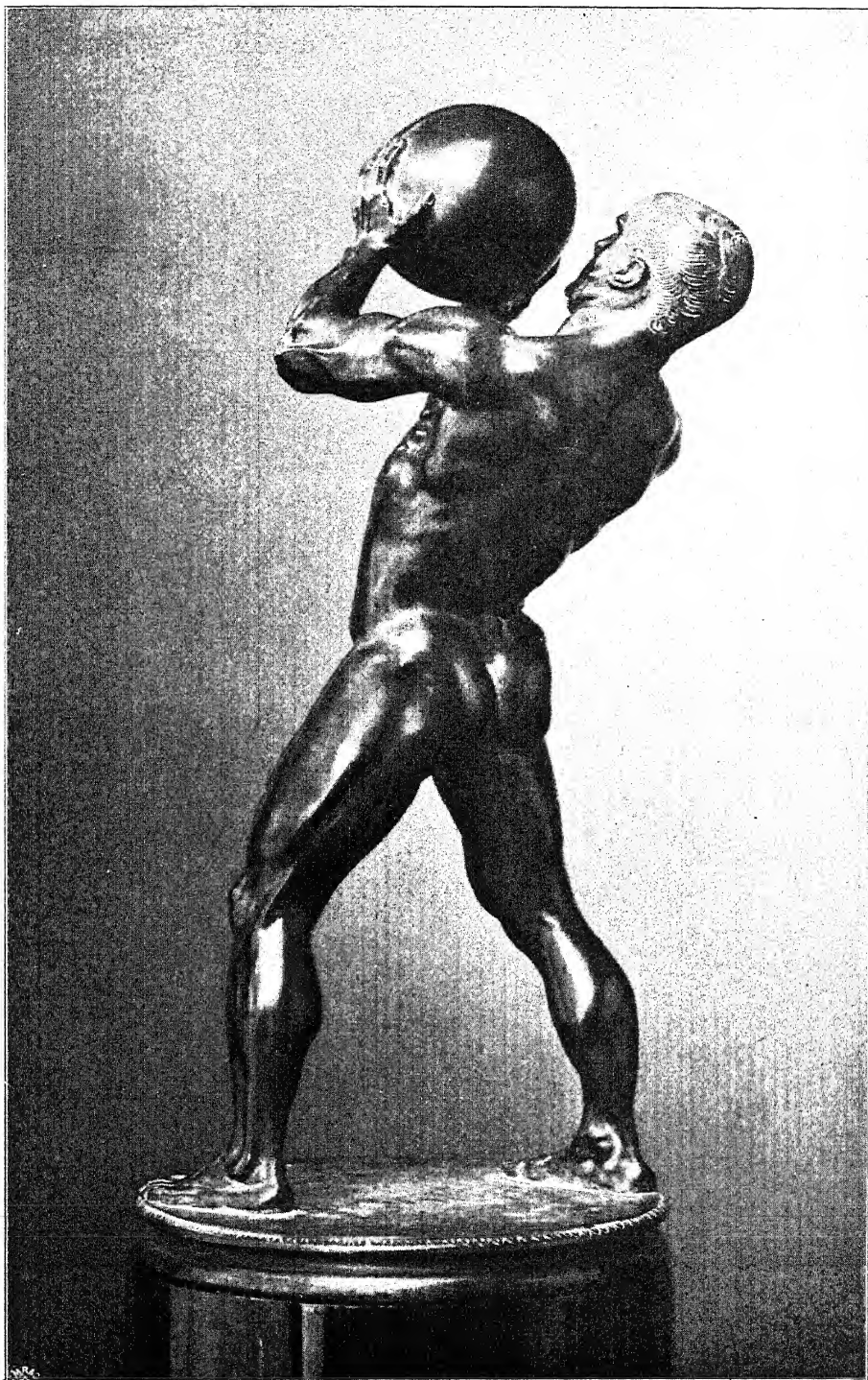


Abb. 149. Athlet. Rückansicht. Bronze. 1892. München, Neue Staatsgalerie.



Abb. 150. Tänzerin. Rückansicht. Bronze. 1897. (Zu Seite 124.)



Abb. 151. Tänzerin. Vorderansicht. Bronze. 1897. (Zu Seite 124.)



Abb. 152. Amazone. Vorderansicht. Bronze. 1897.

gelassen, weiß und grün zu schwarz, und man hat angesichts dieser Kühnheit nicht im entferntesten die Empfindung, daß damit ein — künstlerisch genommen — fremdes Element den einheitlichen Eindruck zerstörte. So haben es ja schließlich die Römer selbst gehalten, wenn sie sich aus ihren orientalischen Kolonien Schmuckstücke fremder Kunst, ägyptische, assyrische, phönizische Bildwerke, kommen und im Rahmen ihrer eigenen Kunst wirken ließen. Das Stilgefühl eines Künstlers darf sich mehr erlauben, als das Stildogma der Gelehrten zulässig finden mag. In ihm ist Stil und Persönlichkeit eins: er schafft Stil, nimmt ihn nicht bloß an.

Es kann hier nicht der Ort sein, in die Einzelheiten des Stuckchen Hauses einzugehen, und es ist nicht nötig, da ein berufener Beurteiler, Dr. G. Habich, ausführlich über diese Schöpfung des Meisters berichtet hat. Es sei auf diese vortreffliche Arbeit, die im siebenten Hefte des 49. Jahrganges von „Kunst und Handwerk“ veröffentlicht ist, besonders hingewiesen. Die treffende Schilderung, die Dr. Habich vom Atelier Stuck gibt, möge hier in wörtlicher Wiedergabe stehen, um das Verlangen zu wecken, die ganze Arbeit kennen zu lernen: „Das





Abb. 153. Amazone. Rückansicht. Bronze. 1897. München, Neue Staatsgalerie.

Atelier selbst erstreckt sich in einem Rechteck tief in das Haus; es ist ein geräumiger Saal, der in seinem vorderen Teil durch das breite Fenster der Balkontür reichliches Licht empfängt, in der Tiefe aber genug Winkel voll malerischer Dämmerung besitzt. Auch hier fällt zuerst die Decke ins Auge, ein Steingebälk mit Kassetten von wahrhaft kyklopischen Formen, das für seine Spannweite fast zu schwer ist. Zwischen den Wandpfeilern, die den Architrav tragen, breiten sich mattfarbige Gobelins, während die Pfeiler und die Säule in kräftigem Grün und Gold schimmern. In der Farbenwirkung dominiert der Fußboden, der sich aus einem spiegelglatt polierten Mosaik von rötlichem, schwarzem und weißem Holz zusammensetzt. Den koloristischen Haupteffekt des Raumes aber bildet der merkwürdige, ädikulaartige Aufbau, den der Künstler nahe dem Fenster in vollstem Lichte errichtet und zu einem wahren Feuerzauber von Glanz und Farbe gestaltet hat. Gleißendes Goldblech und stechendes Metallgrün bekleiden die Pfeiler, welche das antike Orpheusrelief umrahmen; dieses selbst ist, im Gegensatz zu der Behandlung dekorativer Reliefs im übrigen, in tiefe leuchtende Farben gesetzt. Welche Bedeutung, so fragt man sich unwillkürlich, mag dieses Farbenprunkstück für die künstlerische Persönlichkeit des Mannes haben, der angesichts desselben Tag für Tag hier arbeitet? Gewiß muß es auf ein Auge, das durch unsere moderne Farbzärtelei so leicht in die Gefahr der Hypersensibilität gebracht wird, als ein Kräftigungsmittel ersten Ranges wirken, wenn auch die Sinne des Durchschnittsmenschen davon wie von einer sieben Schwänzigen Geißel berührt werden mögen. Als Stärkungsmittel des Sehorgans, aber zugleich auch als Gradmesser der eigenen malerischen Leistungen mag Stück diese Farbenfanfare dienen, und man wird überzeugt sein, daß ein Bild, welches dieser Nachbarschaft standhält, später bei öffentlicher Ausstellung keinen noch so vordringlichen Konkurrenten zu scheuen braucht.“



Damit ist ein Punkt berührt, der noch besonders betont zu werden verdient: dieses prunkvolle Haus ist kein Synbaritenheim, diese Pracht dient nicht dem Ausruhen in erster Linie, sondern dem Schaffen. Stuck erleichterte sich dieses, indem er sich eine Umgebung gab, die zu ihm stimmt und seinem Schönheitsbedürfnisse anregend dient, aber er erschwerte es sich auch bewußt dadurch, indem er mit all diesen Formen- und Farbeneffekten Mahner um sich herstellte, nicht nachzulassen in Farbe und Form, nicht abzugehen von dem geraden Wege zu der Schönheit, die seines Wesens und sein Ziel ist.

Wir dürfen der festen Zuversicht sein, daß er auf diesem Wege, seinem Wege verharren wird. Er steht in der vollen Kraft seiner Gaben, und wir sind gewiß, daß die Zeit seiner Reise noch längst nicht vorüber ist. Dieses schöne Haus wird noch viele Schönheit erstehen sehen.

Es sind jetzt gerade zehn Jahre her, seit dieser Versuch über Stuck niedergeschrieben wurde. Zehn Jahre — in unsrer launenhaften Zeit eine Spanne, während der sich die Kunst und die Kunstanschauung vermutlich öfter verändert haben als früher in einem Jahrhundert. Wenigstens auf dem Papiere, das den Tummelplatz für jene vierundzwanzig Größen abgibt, die, bald so, bald so zusammengestellt, immer neue Legionen von Geistesverkündigern bilden.

Indessen wird das Schicksal der Kunst nicht in Vorangesetzten entschieden, sondern von Werken getragen, und auch eine variéteklüsterne Zeit erlebt in der Kunst längst nicht so viele „Epochen“, wie sie glauben machen möchte und vielleicht selber glaubt. Was sich entwickelt, springt nicht. An der Kunst unsrer Zeit ist nur eine besondere Neigung zu Seitensprüngen bemerkbar, und auch an diesen beteiligen sich nicht so sehr die Künstler, als die Kunstklärer, die sich heutzutage mit derselben Vorliebe als Verwandlungskünstler produzieren, mit der ihre Vorgänger ein monumentales Verharrungsvermögen bewährten. Sie kommen damit augenscheinlich einem Bedürfnisse ihres Publikums entgegen, das, wenn es auch ganz gewiß nicht ausschließlich aus Snobs besteht, so doch sicherlich stark snobistisch unterwachsen ist. Mußte man sich früher allzuoft über das Gebaren und den Einfluß jener Temperamente beklagen, für die der vorwärtstreibende Künstler den Gildennamen der „Hilfsbremser“ in Anwendung brachte, so könnte man heute, im Gegensatz dazu, von der Gilde der kritischen Chauffeure reden, die dem Explosionsmotor ihres nie ruhenden Novitätenbedürfnisses unausgesetzt die höchste Geschwindigkeit abnötigen (und dabei unausgesetzt die lautesten Lärmtrompeten ertönen lassen).

Es gibt zweifellos auch Künstler, die von diesem Wesen beeinflusst werden. Ihr Talent, allzu irritabel nervös, kommt nicht recht zu sich selber in dem unausgesetzten Begehren, mit dem Schritt zu halten, was es sich als „modern“ aufjuggieren läßt, während dieses Moderne doch nur das Modische ist. Diese Begabungen haben etwas Reuchendes. Es fehlt ihnen der lange Atem, der nicht bloß für die Kunst des Gesanges eine Notwendigkeit ist. In dem Bestreben, um jeden Preis interessant zu sein, werden sie allzuhäufig absurd, und im allzuheftigen Bemühen nach Originalität verlieren sie ihre Natur. Fortwährend „berechtigten sie zu den schönsten Hoffnungen“: erfüllen sie aber nie, weil in ihnen selber der Hoffnung das feste Ziel fehlt. Man kann sagen: sie kommen nie aus der Periode des Stimmwechsels heraus — und das macht sich bei einem Mann schließlich komisch, obwohl das Phänomen immerhin „interessant“ bleibt.

Es ist eine bedauerliche Zeitercheinung, die damit festgestellt werden mußte: sie offenbart auch auf dem Gebiete der Kunst die Zeitkrankheit Nervosität, die durchaus etwas anderes ist, als die jedem Künstler in einem gewissen Grade angeborene „Reizsamkeit“. Leider hängt eine andre Zeitercheinung damit zusammen, die nicht weniger unerfreulich ist: die Nervosität beim Publikum. Sie ist der Nährboden des Snobismus. Ein Snob ist ein Mensch mit perversen Kunstinstinkt.

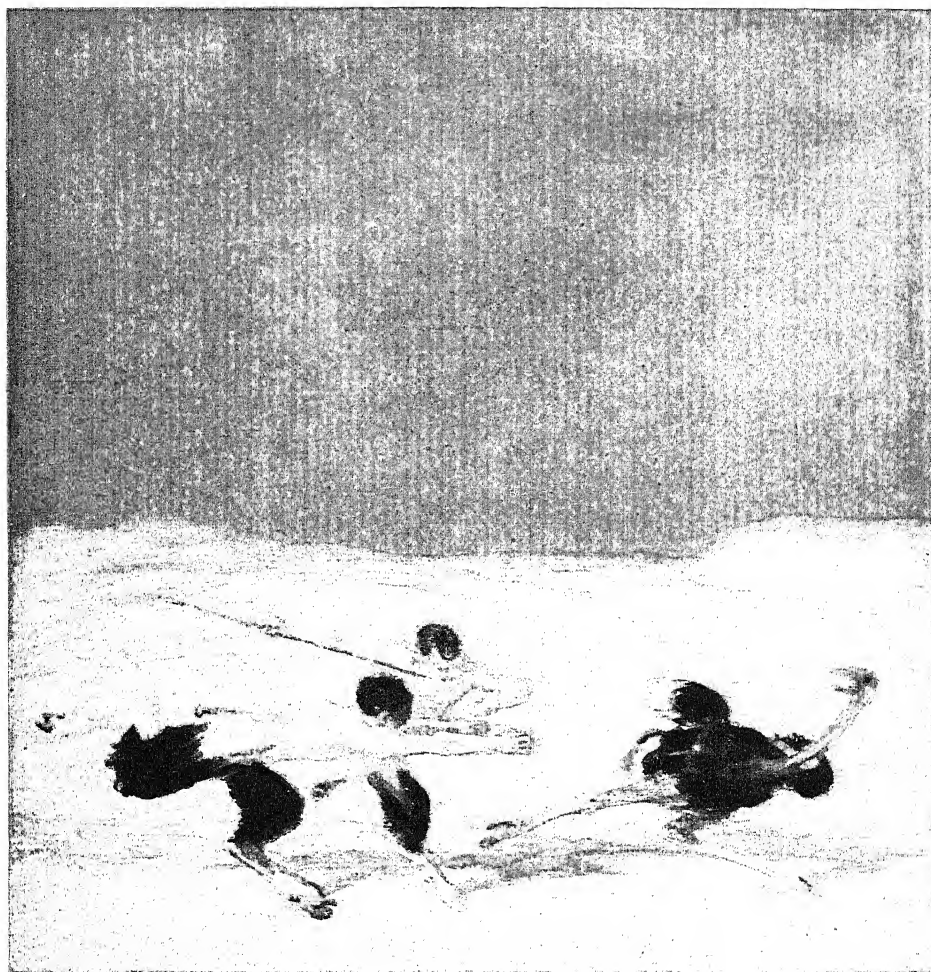


Abb. 154. Straußenjagd. Gemälde.

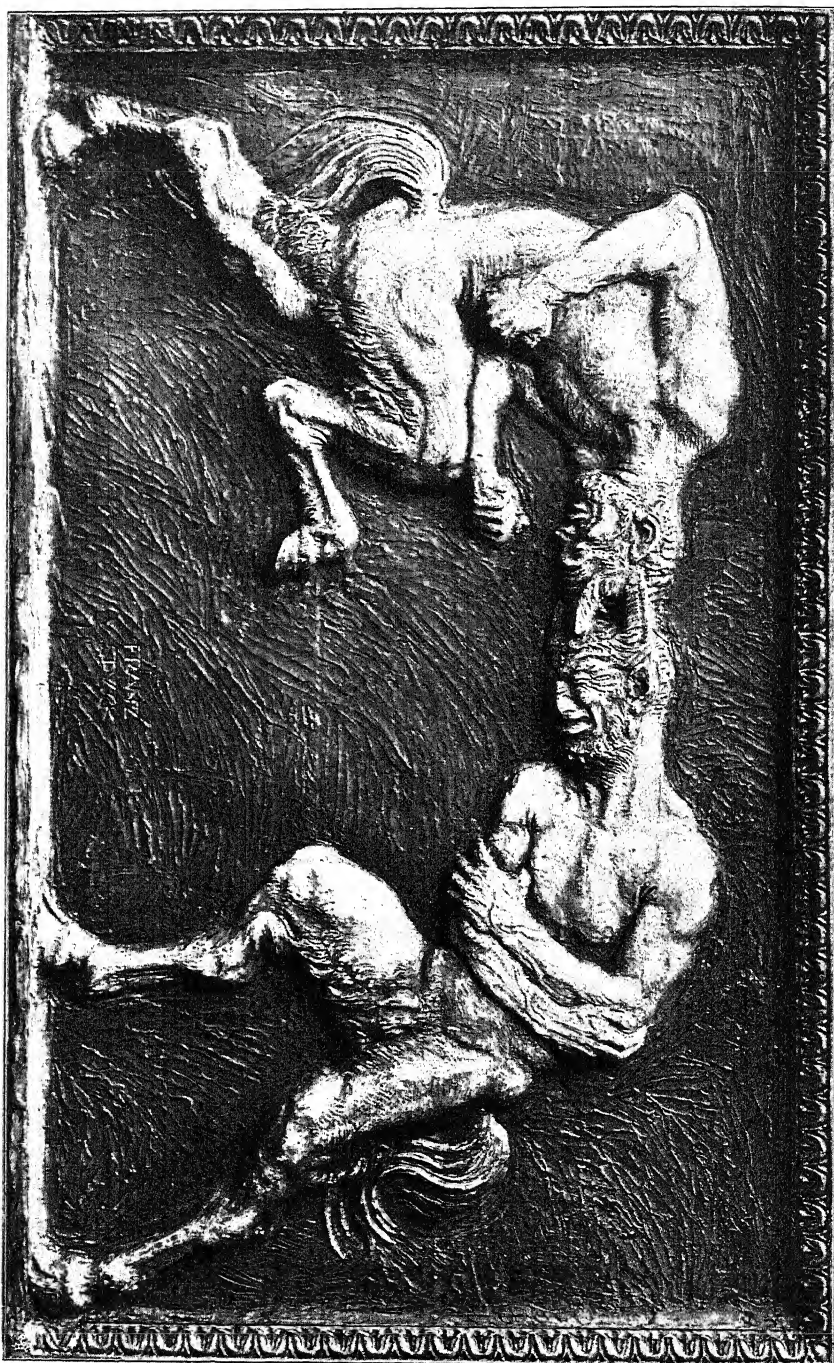




Abb. 155. Beethoven. Relief. 1900.

Der gerade Trieb zum Kunstgenusse wünscht in diesem aufzugehen. Er sucht die Kunst als Trost, Bereicherung, Sammlungskraft. Sein Streben ist, die Kunst zu finden, die ihm in diesem Sinne gemäß ist. Hat er sie gefunden, so bleibt er ihr treu: und um so treuer, je mühsamer das Suchen war, das hier immer ein Lernen ist: auch ein Sichselbstkennenlernen und Sichausbilden. Anders der pervertierte Trieb zur Kunst. Er will im Genuße nicht aufgehen, sondern sich an ihm aufregen. Nicht Liebe, sondern Eitelkeit, sucht er weder Trost, Bereicherung noch Sammlung, sondern Rißel, Bepiegelung, Zerstreuung. Eine bestimmte, ihm gemäße Kunst braucht er darum nicht zu suchen, denn jede neue Kunst gewährt ihm, was er braucht, nachdem die jeweils letzte Mode sich an ihm erschöpft hat. Wer bleibt einer Mode treu? Die Voraussetzung zum Modemitmachen ist die Untreue. Mitmachen: das ist's. Daher: kein Lernen, sondern Annehmen. Am wenigsten aber ein Sichselbstkennenlernen und Sichausbilden. Wozu auch? Es handelt sich darum, nicht auch einer, sondern einer von vielen zu sein. So strebt der Snob nicht nach Persönlichkeit, sondern nach Allüre. Die Kennerallüre, die Allüre des Verzückten, die Überwinderallüre wechseln, je nach dem kritischen Zuschneider, munter miteinander ab.

9105. 158. Stämpfende Fraue. Relief. 1906.





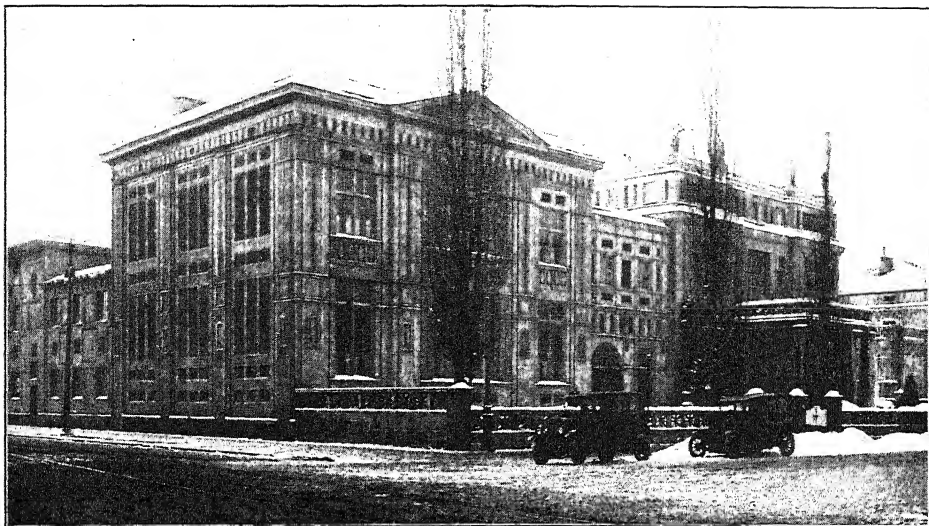


Abb. 157. Villa Stuck mit dem Anbau. (Zu Seite 126 u. 146 u. f.)

Man kann auch von diesem Phänomen, das gleichfalls etwas von einer abnorm dauerhaften Stimmwechselperiode an sich hat, sagen, daß es schließlich komisch wirkt. Über sein epidemisches Auftreten ist nicht unbedenklich. Krankheiten sind, auch wenn sie komische Symptome haben, nie wesentlich spaßhaft. Wenn das Snobtum noch weiter um sich greift, ist zwar nicht unsere Kunstentwicklung ernstlich gefährdet (denn diese beruht auf Kräften der Gesundheit, die stärker sind, als alles Angekränkelte eines schließlich vorüberwehenden „Zeitgeistes“), aber das Verhältnis zwischen Kunstschaffenden und Kunstgenießenden kann dadurch doch recht fatal beeinflusst werden. Und auch der stärksten Schaffenden Kraft fehlt eine mehr als wünschenswerte: eine notwendige Hilfe, wenn ihr der innre Einklang mit den aufnehmenden Kräften fehlt.

Zum Glück hat es den Anschein, daß die ästhetische Epilepsie des Snobismus nicht im Zunehmen, sondern im Abschwellen begriffen ist. Als Symptom dafür darf angemerkt werden, daß trotz etlicher Versuche, auch die Kunst Franz Stucks zum alten Eisen zu werfen, die Schätzung dieses Künstlers immer mehr ins Weite gedrungen ist. Dieser Erfolg ist freilich das sicherste Mittel, einen Künstler bei den Snobs um jeden Respekt zu bringen, aber mit diesem Erfolge wird der Künstler gleichzeitig in die glückliche Lage versetzt, sich um Respekt oder Verachtung des Snobtums nicht mehr kümmern zu müssen: er befindet sich in einer Höhe der Anerkennung, bis zu der die Wellen des Modeschwankens nicht hinandringen.

Dort sehen wir nun auf festem, selbstgefügttem, aus Werken errichtetem Postament Franz Stuck, und wir sehen ihn immer noch auf seine ruhige, unbekümmert selbstsichere Art weiter schaffen. Das Schielen nach der Anderen Art hat er immer noch nicht gelernt, und er empfängt noch immer die Lösung seiner Kunst aus sich selber und nicht von außen her.

So ist dem, was vor zehn Jahren geschrieben wurde, Wesentliches kaum hinzuzufügen, und es durfte davon abgesehen werden, sein Schaffen in diesem Jahrzehnt hier mit der gleichen Vollständigkeit zu illustrieren wie das frühere.

Es gab in dieser Dekade so etwas wie eine Kunstpause, während der man eine gewisse Ermüdung bemerken mochte. Impulschwache Bilder ohne die gewohnte Tiefe der Farbe und weniger plastisch, voll und rund schienen Anzeichen abnehmender Kraft oder verminderter Lust am Schaffen zu sein. Es fehlte so-

wohl der bezwingende Eindruck des Inspirierten wie die sinnliche Fülle und Pracht. Keine Würfe, sondern Arbeiten: beinahe Penja.

Diese Pause, über die sich nur der wundern kann, der für die Mächtigkeit des vorher Geleisteten keine volle Empfindung und kein Verständnis für das heilsam Notwendige derartiger Zwischenzeiten der Zurückhaltung hat, ging schnell vorüber. Auf die Werke der halben Kraft folgten wieder solche der ganzen, und in ihnen ersetzte die „schenkende Tugend“ des Künstlers überreichlich, was sie eine Weile schuldig geblieben war. Zumal das Edelsteinhafte der Farbe ist in ihnen noch tiefer, glühender geworden, und die zeichnerische Haltung hat gleichfalls an schlechthin klassischer Sicherheit noch gewonnen.

Die sterbende Amazone und Salome sind die schönsten Beweise dafür.

Von einer Abnahme der künstlerischen Kraft Studt kann keine Rede sein; auch nicht von einer Verminderung seines Reichtums an gestaltender Phantasie. Geschwächt scheint nur sein Trieb ins räumlich Große. Und dies muß sehr bedauert werden bei einem Meister, der entschieden die Kraft zu monumentalen Schöpfungen besitzt.

Man vermag auch nur schwer daran zu glauben, daß sein Begehren, sich groß zu äußern, wirklich eingeschlafen ist. Es wird eher Resignation, Verzicht wider Willen sein. Er streckt sich nach der Decke, weil er muß. Seine Kunst will schmücken und muß daher auf die Räume Rücksicht nehmen, die heute in Privathäusern künstlerischem Schmucke zur Verfügung stehen. Denn Studt ist eigentlich kein Maler für heutige Sammler; er brauchte, sich ganz zu entfalten, die großen Wandflächen von Palästen. Nicht um sie al fresco zu dekorieren; ich glaube nicht, daß ihn dies reizen würde. Aber er könnte (und möchte wohl auch)

gleich den alten Venezianern riesige Rahmenbilder voller Pracht und farbiger Tiefe schaffen, von denen ganze Säle Glanz und Blut und die große Stimmung signoriler Lebensbejahung erhielten, — als welche recht wenig mit dem intimen Behagen des Sammlers am Stückförmig seiner Liebhaberei gemein hat.

Man kann sagen: Studt ist ein Unzeitgemäßer, der zwar die Fähigkeit besitzt, sein Talent mit sehr besonnenem und sicherem Takte dem im Grunde kleinsten Kunstbedürfnisse seiner Zeit anzupassen, dessen eigentliche, höchste Kraft aber nicht zur Geltung zu kommen vermag, weil seine Zeit keine Aufgaben für ihn hat.

Diese Zeit ist, trotz der spargelüppig ausschließenden „Serrenaturen“, gar nicht signoril. Man kann

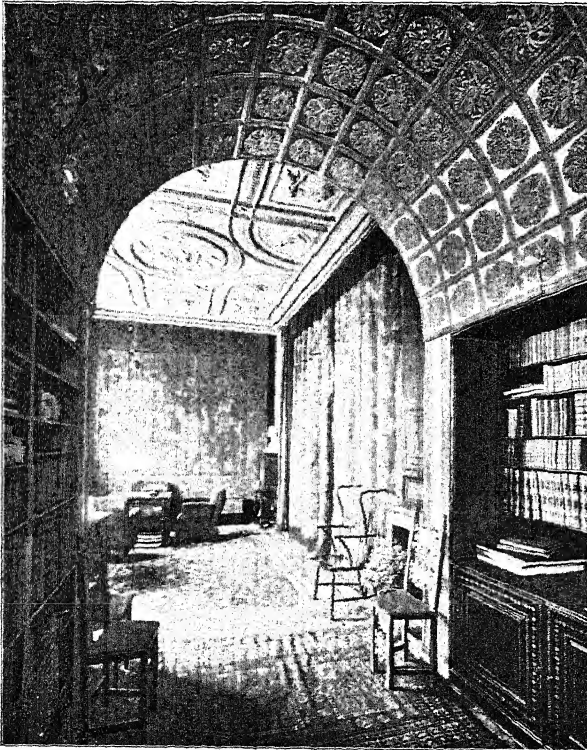


Abb. 158. Bibliothek in der Villa Studt. (Zu Seite 126 u. f.)

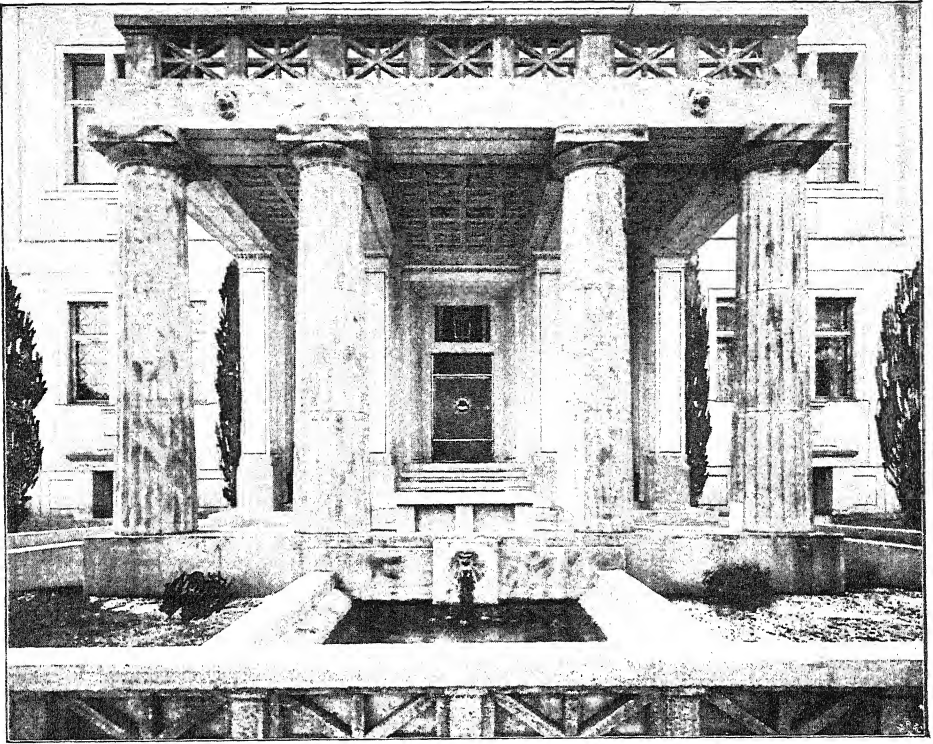


Abb. 159. Villa Stuck. Die Auffahrt. (Zu Seite 126 u. f.)

das von dem und jenem Standpunkte aus erfreulich finden: mit den Augen der Sehnsucht nach einer ästhetischen Kultur angesehen ist es bedauerlich. Solange nicht das ganze Volk kulturabelig: ein Demos von lauter Aristokraten des Geschmacks ist (und bis dahin ist der Weg noch weit), solange kann eine wirklich große Kunst nur gedeihen unter dem fördernden Schutze wirklich großer Herren, denen Kunst ein Bedürfnis, und zwar sowohl ein rein persönliches Bedürfnis wie eine Notwendigkeit von Standes wegen ist: die höchste äußerliche Auszeichnung der Masse, die rein ästhetische Bedürfnisse noch nicht kennt. Ein solches Bedürfnis hat Voraussetzungen, die von den Kreisen nicht erfüllt werden, die heute, soweit äußere Machtmittel in Betracht kommen, die grands seigneurs umfassen. Die wichtigsten dieser Voraussetzungen sind: Tradition; Sicherheitsgefühl im Besitze der Macht; otium cum dignitate; angeborenes Adelsbewußtsein; Erziehung nicht zum Dilettieren, sondern zum Genuße. In den signorilen Zeiten der Vergangenheit finden wir dies nicht bloß bei den Kunstförderern großen Stils wie Lorenzo Magnifico, sondern auch bei der Menge der kleinen Souveräne und regierenden Standesherrn, und wir finden es bis hart an den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Seitdem aber gibt es in diesem Sinne keine wirklich großen Herren mehr. Es ist die Zeit gekommen, in der niemand mehr Zeit hat: auch die Fürsten nicht. Denn wie beinahe alles, ist auch die Macht fragwürdig geworden: auch die des Reichthums. Alles steht auf dem Qui vive. Die Erholungspausen aber werden begreiflicherweise mit Zerstreuungen ausgefüllt, statt mit Genußen, die Sammlung erheischen.

Es gibt noch Fürsten, die sich als Kunstförderer fühlen und danach bemühen: *vestigia terrent, ars fugit*. Dieses Kapitel gehört nicht in die Kunstgeschichte. Und es gibt reiche Leute, die — sammeln. Sie sind hohen Lobes

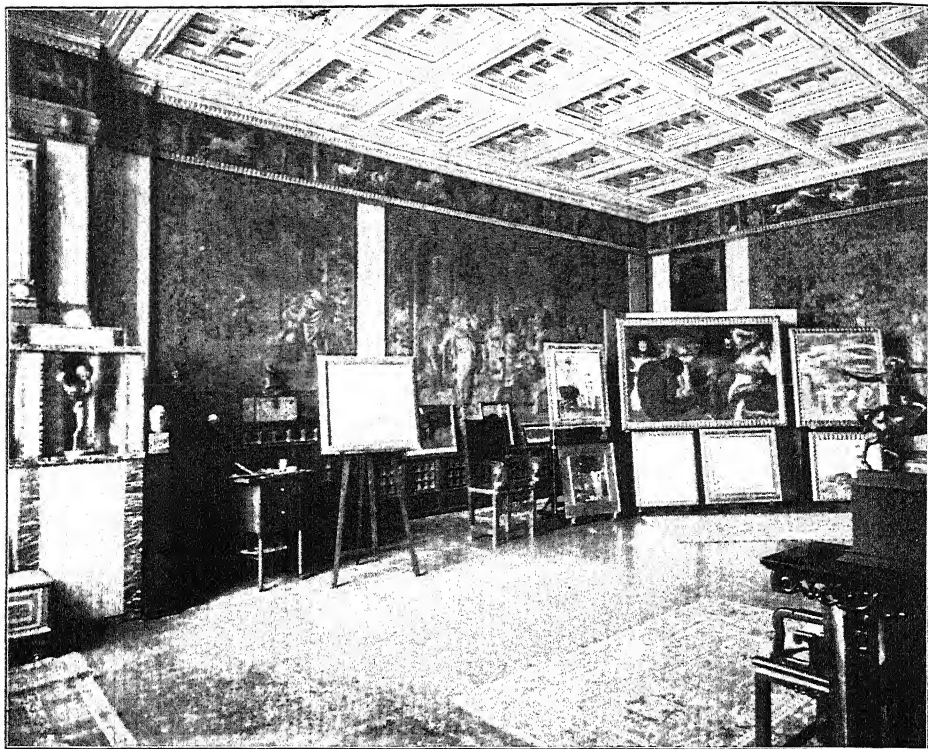


Abb. 160. Aus dem Meister Stucks. (Zu Seite 126 u. f.)

würdig, aber nicht des höchsten. Sie unterstützen die Kunst, aber sie regen sie nicht an. Abnehmer: nicht Förderer.

Bleibt der „Staat“. Wer bleibt? —: die „Kommissionen“. Dieses Kapitel gehört in das Kuriositätenkabinett der Kunstgeschichte.

Aber, gesetzt auch, der Staat würde (was nicht undenkbar erscheint, da er in der Architektur entschieden bessere Wege eingeschlagen hat) monumental angelegten Künstlern, also auch Malern, monumentale Aufgaben stellen (wie ich es auf S. 98 als wünschenswert für Stuck bezeichnet habe), so wäre doch (wie ich nun glaube) für Stuck kaum viel zu hoffen. Seine Kunst ist nicht für alle. Das Verdikt des Deutschen Reichstages damals, der dem Meister schmerzergrißen seine Entwürfe bezahlte, weil sich der nichts abhandeln ließ, ihre Ausführung für das Parlamentsgebäude aber voller Entsetzen ablehnte, sprach mit sicherem Zeitinstinct die Wahrheit aus, daß Stucks unzeitgemäße Kunst sich nicht zur Repräsentation des heutigen deutschen Geschmacks eignet. Der Niederbayer Franz Stuck gehört, wie alle Künstler, die in dieser Zeit Größe haben, zu den guten Europäern, für deren Werke es augenblicklich nur Schlupfwinkel, aber keine eigentliche Öffentlichkeit gibt.

Möchte ich doch Lügen gestraft werden! Ich will mich gerne als schmächtig überführten detractor temporis bekennen, wenn der alte oder neue Adel jenes echte, umfassende signorile Kunstbedürfnis an den Tag legt, das ich bisher zu bemerken noch nicht das Vergnügen hatte, und wenn Werke monumentalen Stiles von Stucks Hand durch den Staat angeregt und vom Publikum mit allgemeiner Begeisterung begrüßt werden. Es wäre ein prachtvolles Schauspiel.

Bis sich der Vorhang dazu erhebt, wollen wir mit unverminderter Freude das Schauspiel genießen, das uns der Anblick eines ruhig und redlich Schaffenden gewährt, der, wenn auch unter notgedrungenem Verzicht auf volle Entfaltung



Abb. 161. Ausgang in der Villa Stuck. (Zu Seite 126 u. f.)

seiner eigentlichsten Kraft, Werk für Werk jene Schönheit mit lebendigem Inhalte verkündigt, die immer modern, das heißt: immer Leben ist, wenngleich sie manchmal als unzeitgemäß empfunden wird.

Seit D. J. Bierbaum die obigen Schlußworte zu seiner Stuckmonographie geschrieben — er hat inzwischen die Feder längst für immer aus der Hand gelegt —, hat sich gar viel in der Welt im allgemeinen und in der Kunst im besondern verändert. Die Physiognomie Franz v. Stucks freilich nicht. Kaum seine körperliche, wenn auch sein Haar nicht mehr ganz so römerhaft dunkel ist, noch weniger seine künstlerische! Wer ihn kennt, aus seiner Kunst, seinem persönlichen Wesen und den Seiten dieses Buches, wird das kaum verwunderlich finden. Hier steht eine Künstlernatur fest vor uns, die wohl einer Entwicklung, nicht aber einer Wandlung fähig ist, steht so fest und senkrecht auf den Füßen, als hätte der Meister sich selbst geschaffen. Genau so wuchtig im Lot ruhen die Gestalten seiner Bilder, seine plastischen Gestalten und die Schöpfungen des Baukünstlers Stuck.

Des Künstlers Biograph hat oben zum Abschied die frohe Hoffnung geäußert, daß jenem doch noch zuteil würde, worauf er Anspruch hat: monumentale Aufträge von seiten des Staates. Wer Stucks Wesen in seiner Tiefe versteht, weiß ja, daß er sich im Staffeleibild gar nicht aussprechen kann, daß er große Aufgaben braucht. Und zwar nicht bloß große Wandflächen! Das Stuckhaus — oder besser: die beiden Stuckhäuser an der Münchener Prinzregentenstraße weisen den Weg, wie man seinem Talent hätte gerecht werden können: mit Aufträgen zu bildnerischen Gesamtkunstwerken, in denen er als Maler, Plastiker, Architekt und Zierkünstler sich frei entfalten durfte. Ein Staat, ein Papst, ein Mediceer der italienischen Renaissance, ein Franz I. von Frankreich hätte derlei Aufgaben für



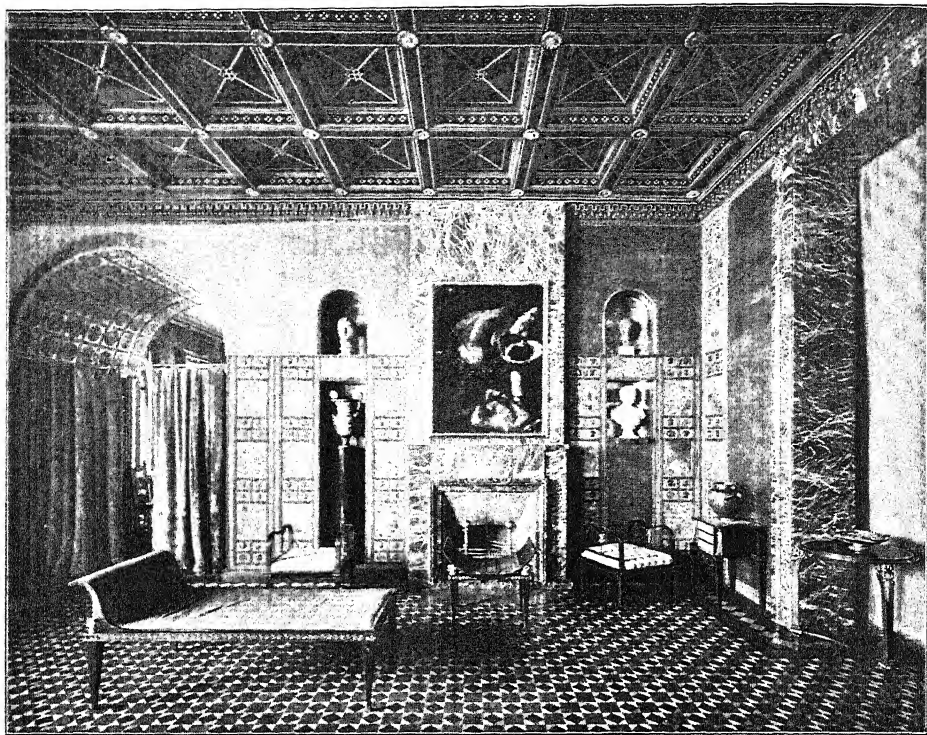


Abb. 182. Empfangsraum in der Villa Stuck. (Zu Seite 126 u. f.)

einen solchen Künstler gesucht und gefunden. Unsere Zeit war auch zu Deutschlands wirtschaftlicher Blüte vor dem Kriege nicht dazu geeignet: unsere fürstlichen Mäzene hatten schon nicht die Mittel und selten die nötige Stellung freien Wohlwollens und gründlichen Verstehens zum Künstler — noch seltener die schöne Empfindung, daß in solchem Falle der Auftragnehmer der Gebende ist. Und ein großer Auftrag von fürstlicher Seite galt immer als allerhöchste Gnade. Der Staat war nicht reich genug, und seine vielköpfige Vertretung hätte sich einer so großen Verantwortung gegenüber auch kaum je geeinigt. Hatte doch, wie oben schon erzählt wurde, der deutsche Reichstag es nicht fertig gebracht, des Malers Entwürfe für das Reichshaus zu verstehen. Zu verstehen, wie sehr er recht hatte, als er die betreffenden Wandflächen nicht mit den herkömmlichen allegorischen oder historischen Gruppen schmücken, sondern dekorativ frei ausgestalten wollte mit großzügigem Ornamentwerk, zwischen dem die figürlichen Zutaten nur wie diskreter Schmuck wirken sollten. Die betreffende Reichstagskommission fürchtete, der Künstler leiste quantitativ nicht genug für ihr Geld und wollte ein Mehr, das in diesem Falle ein Weniger gewesen wäre . . .

Das ist nun vorüber! Stuck konnte seine Kraft nicht an den verdienten großen Aufgaben messen und ihm, dem Sechziger, werden sie in unserem, so mannigfach umgestalteten Deutschland auch nicht mehr zuteil.

Nur einmal stand er vor dem Kriege noch vor einer größeren Aufgabe und der Möglichkeit, seine seltsame Kraft an einem lohnenden Objekt zu erproben: als er für Köln seine „Amazone“ in Lebensgröße auszuführen hatte. Es wird wohl selten einmal im Laufe der Kunstgeschichte einer so schweren Anforderung, wie sie diese Plastik an ihn, den Maler, stellte, mit gleich sicherem Gelingen gerecht worden sein. Das Technische einer großen Reiterfigur war ihm absolut neu —

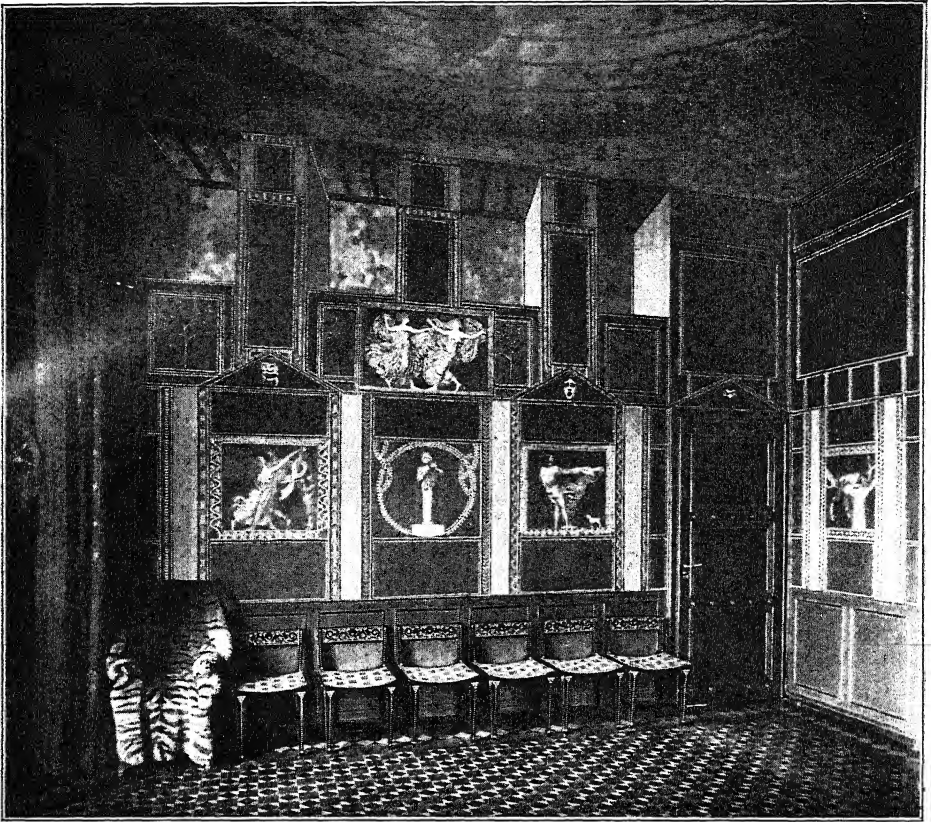


Abb. 163. Musikzimmer in der Villa Stuck. (Zu Seite 126 u. 146.)

und da stecken wahrlich sehr bedeutsame Schwierigkeiten des Handwerks! Es war aber, als hätte Stuck diese Schwierigkeiten gar nicht gesehen. So frisch und kernig wirkte das Bildwerk — ein echter Stuck in jedem Zug —, als hätte der Künstler sein Leben lang nichts anderes als solche Bildhauerei getrieben. Was die von der Kunst zu diesem bildhauernden „Außenleiter“ gesagt haben, weiß ich nicht. Den Malern und anderen Leuten von Geschmack hat es, wie Franz v. Stuck selber, große Freude gemacht — gerade weil noch ein guter Rest Maler in dem Bildhauer steckte — vielleicht nicht die Ausdrucksweise eines Malers, aber ein Maler-temperament. Wie ja auch eine bildhauerische Ruhe und Kraft die Gestalten seiner besten Bilder auszeichnet, ein plastisches Empfinden, das jene Körper immer voll und rund ausprägt!

Stuck hat die „Amazone“ mit ganz besonderer Lust und Liebe ausgeführt, und es ist nicht lange her, da trug er sich wohl eingehend mit dem Plan, ein noch größeres Bildwerk zu schaffen, einen richtigen Koloß: einen jungfiegfriedhaften Schwertschwinger, als Denkmal wohl jenes deutschen Heldentums, das im Weltkrieg vier Jahre lang vor zehnfacher Übermacht glorreich bestand. An welchen furchtbaren Schicksalen jener Plan des Künstlers scheitern sollte, braucht nicht erst gesagt zu werden. Stuck hatte sogar die Werkstatt schon gebaut, in welcher er dem Koloß Form geben wollte, das größte Bildhaueratelier, das in München und wohl auch sonst in Deutschland existiert. In dem Atelierhaus, das er sich neben seiner Villa errichtete, liegt zu ebener Erde der gewaltige Raum und über ihm eine Malerwerkstatt, gleichfalls riesig, ganz schmucklos, schön nur durch ihre Raum-

fülle und wunderbar zweckvoll durch ihre Beleuchtungsmöglichkeiten. Der ganze Bau ist überaus schlicht, nur durch seine Flächengliederung mit „stückmäßiger“ Betonung der rechten Winkel an das vornehme Hauptgebäude und seine antiken Formen anklingend. Flache Reliefs beleben die Wandflächen — es ist reizvoll, zu sehen, wie ein Künstler, der das denkbar prunkhafteste an Bau- und Raumschmuck leisten durfte, gleich nebenan einen Zweckbau von asketischer Schlichtheit hinstellt und auch dem das Gepräge seines Geistes gibt. Das Atelier im alten Stuckhaus hat übrigens dem Maler nie recht entsprochen. Es ist eigentlich ein Festsaal mit viel zu viel ablenkender Pracht. In der neuen Werkstatt lenkt nichts den Schaffenden ab. Und er kann ein halbes Duzend Bilder zugleich auf den Staffeleien stehen haben, jedes in einem anderen Licht — Nordlicht, Südlicht, Ostlicht oder Oberlicht.

Vielleicht darf an dieser Stelle noch einmal auf Stucks Besonderheit als Raumkünstler, darf darauf hingewiesen werden, daß er, ganz aus Eigenem, das heißt aus seinem starken persönlichen Verhältnis zur antiken Kunst heraus, in Raumgestaltung, Wandschmuck und als Möbeldesigner jahrelang, ehe das „Neue Kunsthandwerk“ (so um 1896) seine ersten tastenden Versuche machte, ganz autonom schon das gebildet hatte, worauf die anderen erst viel später und nach manchem Irrweg hinaus kamen. Der merkwürdigste Raum der Villa, das Musikzimmer, ist in dieser neuen Auflage (Abb. 163) wiedergegeben — eine kühne, mit intuitiver Sicherheit gegebene Anwendung der Antike, echter vielleicht als jeder bisherige Versuch zur unmittelbaren Kopie. Den Raum zieren neben seiner famosen Sternenbede und vielen Wiederholungen bekannter früherer romantischer Bilder Franz v. Stucks zwei Abgüsse archaischer griechischer Bildwerke. Diese sind höchst bedeutsam: Stuck hat sie selbst polychromiert in dem Sinne, in dem er sich die vielumstrittene Polychromie der antiken Plastik vorstellte. Und er hat zweifellos jeherisch das Richtige getroffen. Auf einer griechischen Reise bestätigten ihm antike Reste in den Museen, daß die Alten ihre Marmorfiguren genau so, wie er es dachte, bemalt haben. Und so wirken sie lebendig, reizvoll und doppelt dekorativ! Dieser späte Hellene hat eben von Natur aus empfunden wie seine alten Ahnen und hat auch in seinen stilistischen Neigungen so werden müssen, wie er ward! Die bemalten Statuen im Hause Stucks lösen ganz überzeugend jene alte Frage über die Anwendung der Farbe in der antiken Plastik. Die Farbe stört hier die Form nicht und die Form wird lebendig: es ist Selbsttäuschung durch die Gewohnheit, wenn die meisten Menschen glauben, die nackte Kälte des schneeweißen Marmors weise ihnen die Schönheit der hellenischen Form am reinsten. Und es ist nicht zu glauben, daß die Alten in jener kalten Abstraktheit ihr Ideal gesehen haben. Ich glaube, das Wort ist von Böcklin: „Die Alten wollten ja auch keine — Antiken machen!“

So blühend und lebendig hat Franz v. Stuck von jeher seine antike Fabelwelt geschaut, die ihm ja immer ein Lieblingsstoffgebiet bedeutete. Eine ganze „klassische Walpurgisnacht“ läßt sich mit seinen Bildern illustrieren, und der Plastiker und Architekt der Stuckvilla beweist, daß für ihren Schöpfer, wenn er malte, jene Stoffwelt mehr bedeutete als eine „Spezialität“, die gute Nachfrage fand. Sie war das von seiner Individualität geforderte Substrat von Stucks Kunst, der Boden, den sie immer wieder berühren mußte, um sich zu verjüngen und neu zu erstarken. Seine glänzenden Anfänge als Maler wuchsen aus diesem Boden, ja auch in seiner Selbstlehrzeit als Zeichner, die voranging, stand er schon auf ihm, und die besten Blätter der „Allegorien und Embleme“ haben, trotzdem Stuck damals als Stilist noch nach der Richtung des „retrospektiven“ Münchener Kunsthandwerks der Seitz und Seidl orientiert war, schon viel von des Künstlers späterer, strenger und herber klassischer Linie. Der Wächter des Paradieses trug noch ein Flügelpaar aus dem christlichen Himmel, aber der Cherub selber war schon ein halber Helle. Und zur gleichen Zeit waren die kämpfenden Faune entstanden, ein Stück lebendig gewordener Antike, wie es Stuck später nicht warmblütiger und sonnendurchglühter gemalt hat. Und diese Stoffe zogen ihn immer wieder aufs neue an. Die garten



Abb. 164. Stüdzimmer in der Villa Stuck. (Zu Seite 126 u. f.)

und verben, lustigen und tragischen Gestalten gab er wieder, bald mehr im Sinne der Alten, bald stellte er sie in nordische Umwelt, bald waren sie ihm überhaupt nur Staffage für seine landschaftliche Eindrucksmalerei, die, nebenbei gesagt, wahrlich nicht das letzte ist in dem Werke des Malers Stuck. Er gibt da in einfachen und knappen Ausschnitten Natur in einer oft wahrhaft monumentalen farbigen Größe und Feierlichkeit wieder, und so unähnlich er gerade in der malerischen Art seiner Landschaftskunst einem Böcklin ist, das hat er mit diesem gemein: er ist himmelweit weg vom zünftigen Landschaftler. Keine stereotype Formel, keine Routine, kein Palettenkanon — in jedem seiner Landschaftsbilder ist er, je nach dem Eindruck, den er verarbeitet, ein anderer. Und, wenn sich seine Gestalten aus den Familien und Gattungen der Faune und Satyrn, Pane und Zentauren, Nymphen, Sirenen, Sphinxen, Erinyen, Amazonen und echten olympischen Göttinnen in den äußeren Umrissen naturgemäß ähneln mögen, im einzelnen hat der Künstler stets eine verblüffende Kunst der Umwandlung und Variation bewiesen. Für die Alten war Zentaur Zentaur — für Stuck ist jeder dieser Pferdehalbgötter eine andere Person: typisch plump, adelig straff, jung oder alt, temperamentvoll oder bequem. Und so seine Faune und Nixen! Zum Teil sind die Burschen wie zum Spaß in betont nordisches Klima gestellt, in Regen und Schnee, und doch bleiben sie Erscheinungen aus dem Fabelland der homerischen Welt. Hier weicht Stuck ganz von Böcklin ab, mit dem er ja überhaupt nur die Vorliebe für die Romantik dieses lustigen Halbgöttergesindels gemein hat: Böcklin malte jene Gestalten in ihrer natürlichen Umwelt von Meer und Land des Südens, der ihm ja so sehr vertraut war — Stuck akklimatisiert sie in seinem deutschen Norden und schafft sich damit neue malerische Probleme, neue Humore und neue stoffliche Verwicklungen.

Über die Art, wie unser Maler einmal liebgewordene Themen immer wieder neu abwandelt, ließen sich gar anregende Beobachtungen anstellen — eine Frage übrigens, die auch bei manchem anderen Künstler bedeutsam erscheint. Dem tiefer Schürfenden erschöpft sich ein guter Stoff eben selten in einem einzigen Werk — kaum ist er das erstemal behandelt, drängt schon eine neue, bessere, erschöpfendere Abwandlung an den Tag. So hat Stuck erst seine „Sinnlichkeit“ radiert, dann „die Sünde“, „das Laster“, „die Wollust“ — immer das üppige, drohende Weib mit der gleißenden Schlange — gemalt. So packte er die „Susanna im Bade“ mindestens ein halbes Duzendmal ganz verschieden an, hier mehr malerisch den schönen Frauenleib im Bade behandelnd, dann wieder kühl und streng in origineller Raumgestaltung stilisierend, mit unermüdblicher Phantasie dem Problem wieder eine neue farbige oder dekorative Aufgabe abgewinnend. (Abb. 122 u. 130.) Drei Varianten des Themas „Die Sphinx“ sind bekannt. Die erste mit starker Betonung der Linie behandelt: Ödipus löst das Rätsel der Sphinx. Dann die Sphinx in kleiner Figur, unheimlich lauernnd über einem Abgrund von schauerlicher Tiefe, aus der feucht und kühl der Dunst der Unterwelt aufzusteigen scheint. Und zuletzt das furchtbare Tierweib, in mörderischer Umarmung ihr Opfer umschlingend, eine der prächtigsten Proben Stuckscher Fleischmalerei und bildnerischer Verve. Der Kampf der „Rivalen“ um das Weibchen ist vom Künstler ebenfalls in etlichen, gar verschiedenen Auffassungen geschildert: einmal ringen Zentauren mit bestialischer Wut bei strömendem Regen um das harrende Weib; dann — die Variante wirkt noch wilder — gehen zwei nackte, härtige Troglodyten, noch nicht recht weit vom Urmenschen, um das Weib, das schön, üppig, kalt und unbewegt auf den Sieger wartet; einmal sind's zwei Spanier, die sich in einem gewölbten Gange mit Messern um eine lächelnde Maja bekämpfen — dann gehen wieder zwei Spanier im Mondschein unter dem Balkon der Schönen mit ihren Dolchen aufeinander los. (Abb. 122 u. 131.)

Auch das erhabene Thema der Kreuzigung ist ein Stoff, der den Maler wiederholt beschäftigt, den er, dem inneren wie dem äußeren Format nach, ganz verschieden abwandelte. Zunächst einmal in dem ersten großen Kreuzigungsbilde, das viel Staub aufgewirbelt hat, weil die Mehrheit diesem Vorwurf gegenüber wenig Abweichung von der Konvention verträgt; es ist von einem wuchtvollen maestoso durchflungen, einem schweren Rhythmus von weltgerichtlicher Stimmung, kraftvoll markieren die starken Vertikalen die Komposition. Das Werk hat etwas von der lapidaren Haltung jener großen „Vertreibung aus dem Paradiese“ — der Titel lautet „Das verlorene Paradies“ — in der Franz Stucks Frühstil wohl seinen Höhepunkt erreicht hat. Auch dies Thema wurde verschiedentlich variiert — vom Erstlingswerk des Malers, dem „Wächter des Paradieses“ angefangen. Die „Kreuzigung“ wurde später in kleineren Formaten wiederholt — zweimal in der phantastisch-düsteren Beleuchtung einer Sonnenfinsternis, wobei alles Licht von der strahlenden Gloriole um das Haupt des Erlösers selbst ausstrahlt. (Abb. 125 u. 136.) Eine „Kreuzabnahme“ mit den drei leeren Kreuzen und dem in mattem Mondlicht auf einer Bahre liegenden Leib des Dulders vor den tiefschwarzen Silhouetten seiner Getreuen ist ganz besonders eindrucksvoll.

Noch eindringlicher hat der Maler auf dem Gebiete des Bildnisses seiner Vorliebe zum Spiel der Variation gehuldigt. Selbstbildnisse, Selbstbildnisse zusammen mit dem Porträt der Gattin, zahllose Porträte der Gattin, der Tochter, der Stieftochter sind so entstanden, immer von abwechselnder Gestalt, jedes Träger einer anderen dekorativen, farbigen oder formalen Idee. Stuck liebt es bekanntlich, Bildnisse als dekorative Einheiten, als selbständige Schmuckstücke für die Wand zu gestalten, so daß das Konterfei mit seiner Umrahmung erst ein Ganzes bildet. Auch in der eigentlichen Auffassung des dargestellten Kopfes weiß der Maler die verschiedenartigsten Standpunkte einzunehmen. Bald gibt er bewegtes, voll- und warmblütiges Leben bis zur leichten Impression der Erscheinung, bald betont er die Profilinie klassizistisch streng, wie in Erz oder Marmor gegraben; er sucht die



Rasse, das Temperament, dann wieder Feinheiten der Form, der Charakteristik; er modelliert einen Kopf mit einer Plastik, die von seiner Bildhauerbegabung erzählt, aus dem Hintergrunde heraus, und er spielt dann wieder mit einem Minimum kaum gefärbter Pastellstriche, dem irgend eine Note stärkere Farbe — mit Vorliebe ein gewisses leuchtendes Smaragdgrün — als Juwel eingesetzt ist. Allen Bildnissen Stuck's ist die verblüffend sichere Formgebung eigen, ein Ding, das alle seine Arbeiten von den frühesten Anfängen an auszeichnet. Zeichner wie er sind immer selten gewesen in Deutschland und sind's heute bei der formverhöhnenden — ach wie bequemen! — Neigung der jüngeren Künstlergeneration noch viel mehr. Warum das so ist, obwohl wir Deutschen doch sonst in der gewissenhaften Vertiefung und Ergründung jeder Aufgabe bis an die Grenze des Möglichen zu gehen pflegen, das hat noch keiner so recht klar gemacht. In der französischen Malerschast ist es Überlieferung, daß auch das geringe Talent — ja selbst der Talentlose! — die Form beherrscht, wie es in Deutschland selbst der Meister selten fertig bringt. In den endlosen Bilderwüsten der alten Pariser Salons hat man nie einen ganz schlecht gezeichneten Akt gesehen. In deutschen Ausstellungen nicht sehr oft einen ganz guten. Und dabei spielt die französische Kunst, insbesondere die Malerei, doch mehr an der Oberfläche! Woher kommt das?

Im Technischen seines Malens hat sich Stuck in den beiden letzten Jahrzehnten wenig gewandelt. Er hat schon immer die verschiedensten Möglichkeiten des farbigen Ausdrucks nebeneinander gepflegt. Begonnen hat er ja bekanntlich Ende der achtziger Jahre in seinem Paradieseswächter und der lichtschimmernden Innozenzia mit geradezu „divisionistischer“ Technik trotz einem wackelhaften Impressionisten. Dann wurde er breiter, wuchtiger, kam bis zu rubensischer Verve der Pinselführung, und von seinem „Bacchantenzug“ (Abb. 95) ab wurde er wieder lockerer, bewußt farbiger. Der „Frühlingszug“, der „Reigen“ (Abb. 134 u. 138) sind Proben dieser heiteren und übermütiger gewordenen Kunst, die auf den lichteren Bildtafeln allerlei reine und freudige Farben blütenhaft aufleuchten läßt. Aber bezeichnend für Stuck ist es, daß man in seinem Werke nicht ganze Perioden nach bestimmt gerichteter Linie der Malerei feststellen kann. Er wechselt seine Art, zu malen, mit dem jeweiligen Zweck, den er im Bilde verfolgt, und er kann in einem Bild von heute leicht, locker und farbenfroh, naturnah und lichtfreudig sein und in einem von morgen ernst, sparsam in den Tönen und schwer die Form betonend. Das ist ein Beweis von großem Reichtum und beileibe keiner von Mangel an künstlerischer Gesinnung. Denn die Marke „Stuck“ tragen seine schillernd bunten Bilder genau so fest aufgeprägt wie seine strengen, stilisierten, oder seine düsteren und dunklen Tafeln vom Stil des Luzifer oder des Inferno.

Daß das letzte Jahrzehnt nicht viel sensationell Neues von Stuck's Staffelei kommen sah, wird wohl nicht weiter wundernehmen. Wer schuf da in deutschen Landen frei und ungehemmt? Die Ausstellungen waren Märkte, auf denen jeder schöne Wettkampf fehlte, und die Schicht der neuen Käufer und Mäzene war nicht eben so, daß sie zu Wagnissen ermutigte. Wie viele Werke von Rang hat Stuck in diesen Jahren nur ungern verkauft, die ihm selber lieb waren, und sich mehr auf Aufträge beschränkt. Jene schönen Werke stehen auf Staffeleien in seinem Festsaal, dem einstigen Atelier, und harren mit dem ganzen stillgewordenen Prachtbau besserer Zeiten. Werden die kommen? Wird je wieder eine Kultur-epoche in Deutschland blühen, in der ein fröhlicher und fruchtbarer Kampf der Meinungen in Kunstdingen möglich ist, in der Künstlerindividualitäten zutage bringen und sich durchsetzen, wie das in sieghafter Kraft der junge Franz Stuck in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts tat?

Wir stehen vor den Trümmern einer Welt, und Fragen an die Zukunft bleiben ohne Antwort — fürs erste.

Aber aus zertrümmerten Welten erstehen neue!

F. v. Oßini.

# Verzeichnis der Abbildungen

Abb.	Seite	Abb.	Seite
1. Selbstbildnis Stucks. (Titelbild) . . . . .	2	54. Kämpfende Amazone. Farbiges Einschaltbild . . . . .	zwischen 48/49
2. Tertenweiss, Geburtsort Stucks . . . . .	4	55. Pietà . . . . .	49
3. Stuck im Alter von ca. neun Jahren . . . . .	4	56. Der Sieger . . . . .	50
4. Stucks Mutter . . . . .	5	57. Studie zum „Sieger“ . . . . .	51
5. Zeichnung für die Fliegenden Blätter . . . . .	6	58. Versuchung . . . . .	52
6. Zeichnung für die Fliegenden Blätter . . . . .	7	59. Medusa . . . . .	53
7. Zeichnung für die Fliegenden Blätter . . . . .	8	60. Studie zur „Kreuzigung“ . . . . .	54
8. Aus „Allegorien und Emblemen“ . . . . .	9	61. Kreuzigung Christi . . . . .	55
9. Aus den „Karten und Wignetten“ . . . . .	10	62. Scherzende Faune . . . . .	56
10. Aus „Allegorien und Emblemen“ . . . . .	11	63. Prinzregent Luitpold von Bayern. Farbiges Einschaltbild . zwischen 56/57	
11. Radierversuch . . . . .	12	64. In vino veritas . . . . .	57
12. Studie . . . . .	13	65. Italienerin . . . . .	58
13. Aus den „Zwölf Monaten“ . . . . .	14	66. Mederei . . . . .	59
14. Die Sinnlichkeit . . . . .	15	67. Das Geheimnis . . . . .	60
15. Entwurf . . . . .	16	68. Zauberwald . . . . .	61
16. Relief . . . . .	16	69. Entwurf zu einer Wandmalerei . . . . .	62
17. Kämpfende Faune. Farbiges Ein- schaltbild . . . . .	zwischen 16/17	70. Der Tanz . . . . .	63
18. Der Wächter des Paradieses . . . . .	17	71. Die Sünde. Farbiges Einschalt- bild . . . . .	zwischen 64/65
19. Innocentia . . . . .	18	72. Herbstabend . . . . .	65
20. Luzifer . . . . .	19	73. Der Krieg . . . . .	67
21. Amor Triumphator . . . . .	20	74. Studie zum „Zentaurenkampf“ . . . . .	68
22. Vision des heiligen Hubertus . . . . .	21	75. Zentaurenkampf . . . . .	69
23. Belauschung . . . . .	22	76. Porträt . . . . .	70
24. Mederei . . . . .	23	77. Sirene . . . . .	71
25. Studie zur „Verfolgung“ . . . . .	24	78. Studentopf . . . . .	72
26. Studie zur „Verfolgung“ . . . . .	24	79. Die Sphinx . . . . .	73
27. Verfolgung . . . . .	25	80. Selbstbildnis Stucks . . . . .	75
28. Ziefla . . . . .	26	81. Scherzender Zentaur . . . . .	76
29. Forellenweiher . . . . .	27	82. Das böse Gewissen . . . . .	77
30. Ovid . . . . .	28	83. Studie zum „bösen Gewissen“ . . . . .	78
31. Sphinx . . . . .	29	84. Studie zum „bösen Gewissen“ . . . . .	79
32. Samson . . . . .	30	85. Susanna im Bade . . . . .	80
33. Phantastische Jagd . . . . .	31	86. Spielende Faune . . . . .	81
34. Studie zur „Phantastischen Jagd“ . . . . .	32	87. Studie zu den „Tänzerinnen“ . . . . .	82
35. Das Meerweibchen . . . . .	32	88. Das Laster . . . . .	83
36. Liebestoller Zentaur . . . . .	33	89. Tänzerinnen . . . . .	83
37. Die Rivalen . . . . .	34	90. Juliane Dery . . . . .	84
38. „Es war einmal“ . . . . .	35	91. Studienkopf . . . . .	84
39. Schlafender Faun . . . . .	36	92. Christus . . . . .	85
40. Verirrt . . . . .	37	93. Studienkopf . . . . .	86
41. Odipus löst das Rätsel der Sphinx . . . . .	38	94. Generalmusikdirektor Hermann Levi . . . . .	86
42. Weidende Pferde . . . . .	39	95. Bacchantenzug . . . . .	87
43. Sonnenuntergang . . . . .	40	96. Die Sinnlichkeit . . . . .	88
44. Damenbildnis. Farbiges Einschalt- bild . . . . .	zwischen 40/41	97. Das verlorene Paradies . . . . .	89
45. Orpheus . . . . .	41	98. Studie zum „Verlorenen Paradies“ . . . . .	90
46. Abend am Weiher . . . . .	42	99. Studie zum „Verlorenen Paradies“ . . . . .	91
47. Pallas Athene . . . . .	43	100. Franz Stuck und seine Frau . . . . .	92
48. Studie zum „Orpheus“ . . . . .	44	101. Kämpfende Faune . . . . .	93
49. Studie zum „Orpheus“ . . . . .	44	102. Studie zu den „Kämpfenden Faunen“ . . . . .	93
50. Orpheus . . . . .	45	103. Pallas Athene . . . . .	94
51. Glühwürmchen . . . . .	46	104. Mary Stuck, die Gemahlin des Künstlers . . . . .	95
52. Der Mörder . . . . .	47		
53. Studien zu Pietà . . . . .	48		

Abb.	Seite	Abb.	Seite
105. Die Schaufel . . . . .	96	133. „Scherzo“ . . . . .	118
106. Mary als Torero. Farbiges Einschaltbild . . . . .	93 97	134. Frühlingszug . . . . .	119
107. Die wilde Jagd . . . . .	97	135. Perseus und Andromeda . . . . .	120
108. Studie zum „Ringeltanz“ . . . . .	98	136. Am Kreuz. Farbiges Einschalt- bild . . . . .	120/121
109. Studie zum „Ringeltanz“ . . . . .	98	137. Stuck porträtiert Frau und Tochter . . . . .	121
110. Ringeltanz . . . . .	99	138. Reigen . . . . .	122
111. Studienkopf . . . . .	100	139. Prestissimo . . . . .	123
112. Diner. Farbiges Einschaltbild zwischen 100/101 . . . . .	100/101	140. Mary, des Künstlers Tochter . . . . .	124
113. Bildnis Eugen Wolf . . . . .	101	141. Bildnis des Oberst von Leipzig . . . . .	125
114. Der Pips . . . . .	102	142. Amazone und Zentaur . . . . .	126
115. Franz Stuck und seine Frau im Atelier . . . . .	103	143. Prof. Dr. Lujo Brentano . . . . .	126
116. Die Gratulantin . . . . .	104	144. Susanna . . . . .	127
117. Sternschnuppen. Farbiges Ein- schaltbild . . . . .	104/105	145. Frühling . . . . .	128
118. Susanna im Bade . . . . .	105	146. Nymphenraub. Farbiges Ein- schaltbild . . . . .	128/129
119. Verwundete Amazone . . . . .	106	147. Verwundeter Zentaur . . . . .	129
120. Bacchanale . . . . .	107	148. Athlet. Vorderansicht . . . . .	130
121. Studie zu dem Gemälde „Der Kampf um das Weib“ . . . . .	108	149. Athlet. Rückansicht . . . . .	131
122. Kampf ums Weib . . . . .	109	150. Tänzerin. Rückansicht . . . . .	132
123. Die Tochter des Herodias . . . . .	110	151. Tänzerin. Vorderansicht . . . . .	133
124. Salome II . . . . .	111	152. Amazone. Vorderansicht . . . . .	134
125. Am Kreuze . . . . .	112	153. Amazone. Rückansicht . . . . .	135
126. Inferno. Farbiges Einschaltbild zwischen 112/113 . . . . .	112/113	154. Straßenjagd. Farbiges Einschalt- bild . . . . .	136/137
127. Frühling . . . . .	113	155. Beethoven . . . . .	137
128. Studienkopf . . . . .	113	156. Kämpfende Faune. Relief . . . . .	138
129. Bildnis . . . . .	114	157. Villa Stuck mit dem Anbau . . . . .	139
130. Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen . . . . .	115	158. Bibliothek in der Villa Stuck . . . . .	140
131. Zweikampf . . . . .	116	159. Villa Stuck: Die Auffahrt . . . . .	141
132. Medusa II . . . . .	117	160. Aus dem Atelier Stucks . . . . .	142
		161. Aufgang in der Villa Stuck . . . . .	143
		162. Empfangsraum in der Villa Stuck . . . . .	144
		163. Musikzimmer in der Villa Stuck . . . . .	145
		164. Esszimmer in der Villa Stuck . . . . .	147







THE GRAVES OF FRANZ AND MARY JON SNEY  
- MICHIGAN -







UNIVERSAL  
LIBRARY



140 938

UNIVERSAL  
LIBRARY